وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

جماليات المكان في قصص سعيد حورانية



محبوبة محمدي محمد آبادي

جماليات المكان

في قصص سعيد حورانية

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

محبوبة محمدي محمد آبادي

جماليات المكان

في قصص سعيد حورانية

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م

جماليات المكان في قصص سعيد حورانية / محبوبة محمدي محمد آبادي. - دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١١م . - ١٧٦ص ؛ ٢٤ سم.

(دراسات في الأدب العربي ؛ ١٣)

١ - ٨١٣,٠٠٩٥٦١ آ ب ا ج ٢ - العنوان

٣ - آبادي ٥ - السلسلة

مكتبة الأسد

دراسات في الأدب العربي

«١٣»

m

يرجع اختياري موضوع جماليات المكان في قصص سعيد حورانية إلى اهتمامي الخاص به، بصفته قاصاً بارزاً استطاع من خلال الكلمة أن يعبّر عن هموم أمته وشعبه. ونظراً لأنّ المكان القصصي يشكّل عنصراً بارزاً في قصصه فقد قمت باختياره موضوعاً لدراستي هذه مع الأخذ بالحسبان الفرق بين المكان الروائي والقصصي، فالرواية تتمتع ببنيتها السردية الطويلة وكثرة شخوصها وفضائها الواسع الذي تتحرك فيه. ويبدو المكان فيها غنياً واضح المعالم يتفاعل مع الشخوص بوضوح، على حين يصعب تقفّي أمكنة القصة القصيرة لأنها محكومة بقصر سرديتها وتكثيف زمانها وشخوصها، كما أنَّ المكان فيها يتسم بطابعٍ مجرّدٍ ورمزيٍّ، تظهر بعض ملامحه وتختفي الأخرى، ليقوم المتلقي برسمها أو تخيّلها واستكناه دلالاتها، أو قد يغدو المكان عناصر تثبيت تمنع الأحداث من التبعثر في فضاء التعميم، وتمنحها خصوصية البيئة. وهكذا تقدّم القصة موقفاً مكثفاً لا يتّسع لتقفّي الأبعاد المكانية بوضوح إلّا إذا كانت هي نفسها محور القصة"[١].

---

(١) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد أنموذجاً)، دولة الكويت: مجلة عالم الفكر، مج (٢٥)، ع (٤)، ١٩٩٧، ص٢٤١.

قمت في هذه الدراسة بمعالجة المكان ليس من جوانب مادية وحسب، بل ومن جهة العلاقات الإنسانية والمجتمعية من منظور البعد والعمق المكاني والدلالي، وعلاقة المكان بالشخصيات والتفاعل بينهما. وعلى الرغم من الدراسات الموجودة حول أعمال القاص سعيد حورانية فهي لم تحظ بدراسة مستقلة عن المكان، باستثناء بعض الإشارات في الدراسة التي قام بها باسم عبدو في السيرة والإبداع، التي تدور حول القاص حورانية بشكل عام، ودراسة تتسم بالعمومية لمحمد كامل الخطيب في مقدمة الأعمال القصصية الكاملة للقاص سعيد حورانية الصادرة عن وزارة الثقافة السورية.

اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج البنيوي ولاسيّما في دراسة النصوص، ذلك أنَّ هذا المنهج يساعد على التعمق في النّص وفهمه، ويساهم في الوصول إلى الأهداف المرجوة من البحث. وجاء البحث في تمهيد وفصول ثلاثة وخاتمة.

تناولت في التمهيد أو المدخل العام القصة القصيرة تعريفاً وتحديداً، مع مقاربة سيرة الإبداع القصصي ولمحة موجزة سريعة عن حياة القاص، ثم درست المكان القصصي وصورته بشكل عام في قصص سعيد حورانية.

يتناول الفصل الأول من الدراسة، الخطاب القصصي وكيفية معالجة المكان عند القاص، إذ تحدثت فيه عن شعرية الخطاب القصصي، والثنائيات الضدية، والتقنيات الكتابية، ثم تناولت معالجة المكان فنياً، والمكان بين الواقع والتخييل، ثم تطرقتُ إلى

الأشكال المكانية في قصص الكاتب، حيث قسّمتها إلى أمكنة مفتوحة، وأخرى مغلقة، وأخذت نموذجاً للأمكنة المفتوحة، الأمكنة الثقافية (كمحافظة الحسكة والسويداء)، والأمكنة العامة والتي تعدّ أمكنة تنقّل (كالشوارع والحدائق)، درست من خلالها ومن خلال علاقة الناس بهذه الأمكنة، فضاء هذه الأمكنة.

أما الأمكنة المغلقة أخذت نموذجاً لها الأمكنة الأليفة ودرستها من خلال (البيوت والغرف) وعلاقة هذه الأمكنة بناسها وعلاقة الناس بها. كما تناولت أيضاً نموذجاً آخر لها الأمكنة الاختيارية المسلية (كالمقهى والملهى)، ودرست فضاء هذين المكانين والتصاق الناس بهما. ثم قاربْتُ نموذجاً آخر للأمكنة المغلقة وهي الأمكنة الإجبارية المخيفة ودرست (السجن السياسي) كنموذج عنه.

وفي الفصل الثاني تمت مقاربةُ المكان وصياغة الشخصية القصصية عند القاص إذ درست المكان والشخصيات موضّحة أهمية المكان في بناء الشخصية في النص القصصي مع دراسة تأثير المكان على شخصياته من الناحيتين الجسدية والنفسية للشخصية والعلاقة الحميمة والكراهية. وتناولت أخيراً في هذا الفصل اغتراب الشخصية عن المكان وحالة الكره والحزن التي تصيب الشخصية حين غربتها عن المكان الأليف، ووضّحت كيف يصبح المكان الأليف منفّراً للشخصية أحياناً.

أمّا في الفصل الثالث حيث علاقة المكان بالعناصر القصصية الأخرى درست الزمن القصصي الحقيقي والمتخيل، ووضّحت كيف

يكون الحاضر منبعاً للزمن القصصي ومنه يتم استدعاء الذكريات، ثم درست علاقة المكان بالزمن، وبيَّنت فيه كيف أنَّ المكان في القصة يشكّل الأرضية التي تقع فيها أحداث القصة.

وكذلك تمت مقاربة الصلة الوثيقة بين المكان والزمان والتداخل بينهما في النص القصصي من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات، مع دراسة تداخل الأزمنة والذاكرة من خلال القصص التي تمت مقاربتها وكيف أنَّ الذاكرة تستحضر الزمن الماضي الذي تعيشه الشخصية للمكان القديم أليفاً كان أم منفّراً ثم درست كيف يتم الإيهام بالحاضر القصصي من خلال قصص الكاتب وأمثلة عنها.

ثم بعد ذلك تناولت علاقة المكان بذاكرة الشخصيات، والذاكرة التي هي شكل من أشكال الزمان تأخذ صورها من الماضي، وقد تحمل ذكريات مفرحة أو حزينة عن أحداث تاريخية سياسية واجتماعية، أحداث تخص الوطن والناس والحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية في فترة معينة، تحمل روح الكفاح والصبر، تتذكر الانتصارات والانكسارات.

وكذلك تناولت علاقة المكان باللغة القصصية التي تمثّل صوت الحياة وصورتها، تمثّل روح الأمة حيث تقدّم الحقائق التي تشدّنا إليها. واللغة هي الشكل لكل حديث عن الموضوع بأكمله.

وأخيراً أطمح، أن تكون الدراسة دافعاً محفّزاً لدراسات أخرى في قصص سعيد حورانية.

مدخل عام

أولاً: القصة القصيرة:

القصة القصيرة، اصطلاح يقابل "تعبير «*Short story*» بالإنجليزية وتعبير نوفيليه «*Nouvelle*» بالفرنسية"[١]. والقصة القصيرة في الأصل حكاية "قصيرة، شعبية متوارثة، تدخل في طبيعة الإنسان في كل زمان ومكان ومجتمع. مرّت بأطوار وتجارب وبقيت طويلاً قريبة من الحكاية ومجاورة لها"[٢]، إلى أن جاء الكاتب الأمريكي "أدجار آلن بو" *Edgar Aallan Poe* (١٨٠٩-١٨٤٩)، "وجعل القصة القصيرة تصويراً للحياة النفسية الداخلية لأبطالها، وكتب مقالة وضّح فيها شيئاً من قواعد القصة القصيرة التي أصبحت لدى "موباسان *Maupassant*" (١٨٥٠-١٨٩٣) ومن جاء بعده قواعد مرعية، وأصولاً لابد أن تصان"[٣]. وظلت الحال كذلك حتى "اكتشف موباسان أنَّ في الحياة لحظات عابرة قصيرة منفصلة لا تصلح لها سوى القصة القصيرة، فهي عنده تُصوِّر حدثاً معيناً لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده. كان هذا الاكتشاف من أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث، لا لأنه يُلائم مزاج موباسان، بل لأنَّ القصة القصيرة تلائم روح

---

(١) جبور عبد النور: المعجم الأدبي - مادة أقصوصة، بيروت: دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٤، ص٣٠.

(٢) علي جواد الطاهر: مقدمة النقد الأدبي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٣، ص٢٤٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٤٨.

العصر كله، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقع فهي التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة. وقد أكَّد هذا الشكل وأبرزه كل مَنْ أتوا بعدَ غي دو موباسان من كتّاب القصة القصيرة، أمثال "أنطوان تشيكوف"(١) و"كاترين مانسفيلد"(٢) و"إرنست همنجواي"(٣) و"لويجي بيراند للو"(٤)"(٥).

فالقصة القصيرة بطبيعتها لا تسعى إلى تقديم المعاني الكثيرة المعقدة بل تتناول حادثاً أو موقفاً أو انفعالاً معيناً في حياة الإنسان فهي تتجه إلى تصوير أصغر مساحة من هذه الحياة ولا تعنى بالتطوير الكبير للحدث في المستقبل فهي أقرب إلى رصد لحظة معينة من لحظات حياتنا اليومية مع تسليط الأضواء عليها واكتشاف المعنى الخاص الذي تحمله. والقصة القصيرة محدودة، تحاول أن تصل إلى هدفها - وهو تجسيد اللحظة وكشف مغزاها - بالسرعة الممكنة من خلال تكثيف الأحداث، وتلعب الكلمة والتعبير المركَّز دوراً كبيراً في صياغتها "والنهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة إذ تعدُّ النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خطوط الحدث كلها. ويكتسب الحدث معناه المحدَّد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه"(٦).

---

(١) أنطوان بافلوفيتش تشيخوف، قاص روسي (١٨٦٠ -١٩٤٠).

(٢) كاترين مانسفيلد، كاتبة انكليزية (١٨٨٨ -١٩٢٣).

(٣) إرنست همنغواي (١٨٩٨ -١٩٦٠)، كاتب أمريكي أخذ جائزة نوبل عام١٩٥٤.

(٤) لويجي بيراند للو (١٨٦٧ -١٩٣٦)، كاتب إيتالي أخذ جائزة نوبل عام١٩٣٤.

(٥) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة و الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، ص٢٩٢.

(٦) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٤، ص٩٥ -٩٦.

ثانياً: نبذة عن حياة سعيد حورانية

ولد سعيد حورانية في العام١٩٢٩م. بدمشق في حيّ الميدان، عاش في عائلة فقيرة قدمت إلى الشام من حوران واستقرت في حيّ الميدان. كان سعيد حورانية رجل فكاهة، ونكتة، عصبياً، قصير القامة، سريع الحركة والأجوبة، شجاع لا يهادن، جريء، يقول الحقيقة، يكره الانتهازي والوصولي، لا يأبه لأحد، عنيد، دخل السجون، وذاق مرارة المطاردة والملاحقة، عاش سنوات في موسكو، بعيداً عن أهله ووطنه. تلقّى سعيد دروسه الأولى عن مشايخ "جامع الدّقاق"، وبفضل الجامع نال شهادتي الكفاءة والثانوية، وتعلّم الغناء والألحان. يُعَدُّ سعيد حورانية واحداً من أهم المؤسسين المبدعين، السوريين والعرب لفن القصة القصيرة. ويعرفه النقاد والقاصون والكتّاب بأنّه واحدٌ من القصّاصين المبدعين في سورية، إذ ساهم في تطور القصة السورية فنياً، وحدّثها، ونقلها من الموقع التقليدي التصويري للواقع إلى الموقع الجديد، المتخيل والواقع، كان ذلك في خمسينات القرن العشرين. دخل الجامعة وتخرّج في كلية الآداب في دمشق قسم اللغة العربية. وعمل مدرّساً في كل من السويداء وديرالزور والحسكة، ثم هرب من دمشق إلى بيروت؛ نظراً لانتمائه الفكري. وطوال حياته بدءاً من الجامعة وحتى وفاته لم ينقطع عن كتابة القصة القصيرة، وبعض المسرحيات.

يُعدُّ أحد المؤسسين "لرابطة الكتاب السوريين، ثم لرابطة الكتّاب العرب"(١). تُوفّي سعيد حورانية بتاريخ ١٩٩٤/٦/٤.

---

(١) محمد عبد الواسع شويحنة: القصة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب السوريين، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥، ص٧٩.

تقديراً لفن القصة القصيرة في سورية، وتكريماً لأحد روّادها، في الذكرى العاشرة لوفاته، أصدرت وزارة الثقافة الأعمال القصصية الكاملة لسعيد حورانية:

١ - وفي الناس المسرة - ١٩٥٢

٢ - سنتان وتحترق الغابة - ١٩٦٤

٣ - شتاء قاسٍ آخر - ١٩٦٤

إضافة إلى حوار مهم يقدم فيه سعيد حورانية نفسه خير تقديم، ضمن مشروع وزارة الثقافة لإعادة نشر الأعمال الكاملة للكتاب السوريين المؤسسين، أو مختارات من أعمالهم.

ثالثاً: المكان القصصي:

يؤثِّر المكان في عناصر العمل القصصي ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدوات الفنية التي تحدّد أبعاده وجزئياته الفنية ولاسيَّما عنصر الحدث الذي يحصل من خلال الأمكنة التي تسمح للقاص "إنتاج شخصياتها المختلفة والمتمايزة"[(١)]. ويمكن القول إنَّ علاقة المكان بالحدث القصصي، "علاقة تلازم، أي إنَّ الصلة بين المكان والأحداث تلازمية حيث لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها.."[(٢)]. ويبرز الزّمن في العمل القصصي من خلال المدَّة التي تستغرقها الأحداث ويترافق مع المكان في أثناء القصة ويتبادلان التأثير والتأثر؛ لأن "كل قصة تنطلق في الزمن وتندمج في المكان"[(٣)] فالأحداث

(١) خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، الرياض: مؤسسة اليمامة، ط١، ٢٠٠٠، ص١٠٤، بتصرف.

(٢) عبد الوهاب زغدان: المكان في رسالة الغفران - أشكال ووظائفه، صفاقس: دار صامد للنشر، ط٢، ١٩٨٥، ص٢٠.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠، ص٢٩.

القصصية "لا تتحرك إلا بتحريك الشخصيات في المجالين الزمني والمكاني"[١].
وتتجسد علاقة المكان بالحدث من خلال علاقته بالشَّخصيات؛ لأنَّ القاص يقود شخصياته إلى المكان الملائم الذي يتفاعل مع فضاء قصته ويتلاحم معها، ولاسيَّما إذا انتقلت الشخصية من مكان إلى آخر، تنتقل معها أحاسيسها النفسية التي خُلِقَتْ عبر اندماجها مع المكان الذي تعيش فيه. ويلتحم المكان بتقنية الوصف لبناء القصة ويفضّل أن يُقدَّم من خلال أعين الشخصيات التي يرسمها الكاتب لا من خلال عيني الكاتب، فالمكان قد يكون مغلقاً أو مفتوحاً أو معادياً بالنسبة إليها وربما أليفاً أو محايداً، تحتل الأحداث موقعها فيه. وفي حين تبدو الأمكنة المفتوحة مثل: الممرّات والشوارع، جسوراً تعبرها الشخصية القصصية إلى الأمكنة المغلقة، مثل: البيوت، التي تمارس فيها حواراتها وأفعالها. وإذا كانت رغبة الكاتب السعي إلى كشف البعد النفسي للشخصية بجعلها في الأمكنة المغلقة ليخلق "وجداناً وشعوراً بين الإنسان والمكان ويشعل فتيلاً من الحبِّ والتعاضد بينهما"[٢]. وقد يتعامل مع المكان القصصي على أنه شخصية من شخصيات القصة يتميز بالحيوية والحركة والقدرة على الحب والمعانقة؛ لأنَّ المكان تتضح أبعاده من خلال التأثير الاجتماعي "فالواقع يبقى خارجاً ما لم تجرِ فيه أفكار يصنع من خلالها الإنسان معنى جديداً لأبعاد ذلك المكان"[٣].
ويوصف المكان القصصي عادة - وهو مكان محدد في كثير من الأحيان - بأنَّه مسرح أحداث القصة أو الحيّز الذي تتحرّك فيه الشخصيات، أو تقيم فيه، فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين المكان وشخصياته، وتمنح العمل القصصي خصوصيته، ومن ثم يكتسب المكان معناه ودلالته.

---

(١) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص١١٥.
(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينيّة، مملكة البحرين: فراديس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، ص٨٠.
(٣) ياسين النصير: المكان في الرواية، مجلة آفاق عربية، بغداد:الدار العربية للطباعة، ع (٨)، ١٩٨٠، ص٧٨.

لذا فإننا "لا نقرأ أيّ وصف للمكان ولا للشخصيات، ولكننا نتعرفهما معاً من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معاً، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته وحركة الشخصيات فيه من خلال أسلوب خطّ السّير، وليس أسلوب المشهد، ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب"(١). حتى "يأخذ المكان بعداً عميقاً في تشكُّل العمل"(٢) القصصي. هنا يظهر المكان القصصي عن طريق عادات ساكنيه وطريقة تفكيرهم وتقاليدهم المرتبطة بهذا المكان وملامح وجوههم التي تميّز شخصيةً عن الأخرى. وهذا يتطلّب وعياً متنامياً من القاص تجاه مجتمعه.

رابعاً: صورة المكان في قصص سعيد حورانية:

حاول سعيد حورانية أن يُظهر المكان في أعماله القصصية بأشكال مختلفة، تبدأ من الغرفة وتنتهي بالشارع، ويمتد المحور المكاني من السويداء إلى ديرالزور حتى يصل إلى جزيرة الشيطان وتبدو الأماكن المغلقة - غالباً - باعثةً لذكريات شخصياته القصصية التي تظهر لديهم كلما التصق بها، لذلك يمكن القول: "إنَّ هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم"(٣). يتحدّث سعيد حورانية عن أمكنة محددة في قصصه ويسميها بأسماء حقيقية تحيل في العالم الخارجي الحقيقي على أمكنة حقيقية لدى القارئ كسجن المزة، حيّ الميدان، مدينة الحسكة والسويداء... إلخ.

(١) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة الفصول، القاهرة: مج (٢)، ع (٤)، ١٩٨٤، ص٧٢.

(٢) مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨ - ١٩٨٨)، رسالة ماجستير، إربد: جامعة اليرموك:١٩٩١، ص٣٢٨.

(٣) حميد لحمداني: بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩١، ص٧٢.

ويرسم صورة بصرية لهذه الأمكنة في ذهن القارئ حتى يدركه إدراكاً متخيلاً من خلال قراءته ويحسَّ بأنَّ عالم القصة، عالم طبيعي تجري الأحداث فيه بصورة بعيدة عن الافتعال وتتحرك شخصياته وتتطور بصورة طبيعية أيضاً، ليقدّم صورة عن الواقع حتى يقنعَ القارئ باحتمال وقوع الأحداث وتسلسلها بصورة عفوية تلقائية، وهذا يرتبط ببراعة الكاتب وقدراته الفنيّة.

من البديهي أنَّ العمل القصصي عامة ليس معيناً بوصف المكان الواقعي بكل تفاصيله وجزئياته، بل يتجسَّد فيه المكان من خلال أحاسيس الشخصيات وذكرياتها وأفكارها وارتباطه بالأحداث والأجواء الأخرى. يحاول سعيد حورانية أَنْ يجعل للمكان هوية اجتماعية يتكوّن فيه الإنسان وينطلق منه ويعود إليه سواء أكانت هذه الأمكنة مادية مغلقة كالسجون والغرف أم أمكنة مفتوحة كالحارات والشوارع. "فالمكان ما هو إلّا شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النظر، تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي، الذي ستجري فيه الأحداث، وهو مكان منظَّم بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، يؤثِّر فيها ويقوّي من نفوذها، كما يعبّر عن مقاصد المؤلف"[١] التي يريد تحقيقها. وصورة المكان في القصة مرتبطة بقدرة القاص التعبيرية في علاقة المكان بالعناصر القصصية منها: الشخصيات، الأحداث والزمن و... إلخ، ويمكن القول إنَّ وصف المكان يُعَدُّ من أهم وسائل تحديد صورة المكان. يحاول سعيد حورانية أَنْ يستخدم الوصف بشكل إيحائي غير مباشر ليشير إلى المكان، لذلك يمكننا القول: "إِنَّ للوصف في القصة الواقعية وظيفة بالغة الأهمية والخطورة وصلت إلى ذروتها على أيدي فنانين بارعين مثل بلزاك وفلوبير، فاكتسب الوصف وظيفة جديدة يمكن تسميتها بالوظيفة التفسيرية، ذلك أنَّ مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣٢.

وأدوات وملابس و... إلخ، وتُذكَر لأنها تكشف عن حياة الشخصية النفسية، وتشير إلى مزاجها وطبعها، وأصبح الوصف عنصراً له دلالة خاصة واكتسب قيمة جمالية حقة.

يؤكد (فلوبير) أنَّ الوصف لا يأتي دون مبرر، بل إنّ كلّ مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوِّر الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر المكونة للنص القصصي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً، لتقديم الصورة المجسَّمة"(١). والقاص يستعين بالوصف لتجسيد صورة فنية، صورة مكانية، من الأشياء الموجودة في المكان وهي تكون "من أجمل طرق التعبير الفني لأنها تعتمد على حالة من التوافق والانسجام المتفاعل بين لغة الروائي، وفكره، وخبرته"(٢). والصورة الفنية "تتشكَّل من الأشياء الموجودة في المكان، وتهيئ للمتلقي حالة من المعرفة، تتعلق بمظاهر العالم الخارجي المنطبعة في ذاكرته، وخبرته، وتمكِّنه من ربط معارفه بالوجود الخارجي (المكان)"(٣).

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية - دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"، بيروت: دار التنوير للطباعة و النشر، ط١، ١٩٨٥، ص١١٠ - ١١١.

(٢) مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن المنيف، حلب: منشورات دار القلم العربي، ط١، ١٩٨٨، ص١٢٥.

(٣) المرجع السابق، ص١٢٦.

الفصل الأول

الخطاب القصصي

وكيفية معالجة المكان عند القاص

تمهيد

السرد هو نقل الحكاية من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية، وبمعنى أدق، إنّه "عرض موّجه لمجموعة من الحوادث والشخصيات المتخيّلة، بوساطة اللغة المكتوبة. فالعرض يعني تقديم الحوادث والشخصيات متتابعة على نحو معيّن. والتوجيه، يعني إجادة تقديم الحوادث والشخصيات، بحيث تبدو مقنعة للمروي له"[١]. وهذا يعني أنّ السرد هو أحد أبرز المكوّنات، وبوساطته يتم التحامها فيما بينها، لتشكّل جميعاً نسيج القصة القصيرة ولحمتها.

وقد يعمد القاص إلى أسلوب السرد الذاتي حين تكون قصته قائمة على تيار الوعي، والمنولوج الداخلي، وأحياناً ضمن سياق الحوار وهو"خطاب مباشر دائماً، لأنّه تعبير الشخصيات عن نفسها. ففي كل خطاب متكلم له موقف يدل عليه الكلام نفسه. وهذا هو معنى عبارة السرديين: «ذاتية الخطاب» في مقابل «موضوعية السرد» أي الكلام الذي لا يحيل إلى متكلّم محدد"[٢].

وفيما يلي نتناول دراسة السرد والخطاب القصصي، وعلاقة كلّ منهما في تجسيد الأحداث القصصية ومن ثم نخلص إلى التركيز على الجانب الفني للمكان وكيفية استخدامه في قصص سعيد حورانية. وأثناء التحليل، سأعطي فكرةً ولو بسيطة ومختصرة عن الحدث، وعن طبيعة الشخصيات وعلاقتها بالمكان. فباعتقادي أن الفضاء المكاني من دون الحضور الإنساني لا يشكل إلا هياكل هندسية محضة لا معنى لها، ولا بأس إذا ما أوردت أمثلة كثيرة لأن ذلك من شأنه تأكيد القاعدة.

---

(١) سمر روحي الفيصل: بناء الرواية العربية السورية (١٩٨٠-١٩٩٠)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص٢٩٠.

(٢) المرجع السابق، ص٣٠٢.

أولاً: شعرية الخطاب القصصي:

يُعَدُّ صوت السارد في قصص سعيد حورانية، هو صوت من موقع داخلي في البنية المكانية والزمنية للقصة، مشارك في أحداثها، يروي ما حصل له في تجربته الثورية والعاطفية، يروي بعض ما يسمعه من شخوص آخرين. ويلجأ القاص في سرد أحداثه إلى ضمير المتكلم، وينقل ذكرياته في الماضي ويعود إليه انطلاقاً من الحاضر، وهكذا يعيش الأزمنة المتداخلة. والخطاب المهيمن على خطابات القاص في قصصه هو الخطاب السردي الذاتي أي "يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وعن أشياء تمت في الماضي، أي أنَّ هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه"(١).

تؤدي الشخصية الرئيسة في قصص سعيد حورانية، وظيفة المحافظة على استمرارية الحكي، بمعنى أنَّها تقوم بوظيفة الفاعل العامل في بناء الحدث القصصي وتمثِّل «الأنا السارد»؛ إذ بواسطته نمسك بهوية النص القصصي، كأنَّ النص ببراءته وشفافيته سيرة ذاتية وذاكرة يحييها القاص. ويتركّز النص في معظم قصصه على إقامة علاقة منطقية متلاحمة بين الشخصية وبين سياقها الاجتماعي لكي يوهم القارئ بواقعية القصص. ويمتاز الصوت السردي في مجموعاته القصصية بصوت أساسي ومركزي هو صوت الأنا الشخصية فيها، مثلاً في قصص: («سريري الذي لا يئن»، «أخي رفيق»، «أوسمة الشيطان»، «صولد» و«مشروع إنسان» و... إلخ)(٢)، نلاحظ أنَّ الشخصية تقوم بإنجاز الحكي لقصتها والتعليق على ذلك من خلال علاقتها بالشخوص، أي تقوم بدور السارد. من جهة أخرى، تُعَدُّ شخصية محورية في القصة، تروي ما حصل لها في تجربتها الأسرية أو العاطفية أو الثورية.

---

(١) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، بيروت: المركز الثقافي، ط١، ١٩٨٩، ص١٩٧.

(٢) سعيد حورانية: الأعمال القصصية الكاملة، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

ويستخدم القاص في قصة "المهجع الرابع" نمطية سردية ذات بؤرة داخلية غير ثابتة تتعدد فيها الزوايا ووجهات النظر، يقدّمها كصوت شاهد على "ممارسة قهرية يفرضها قانون السجن"[١]، وعلى هذا النمط يشكّل أصواتاً أخرى، كصوت منصور الميداني الذي يحكي عن حياته خطاباً معروضاً، يوازي "الخطاب المسرود" في مجال الحكي عبر الخطاب التوثيقي المستشهد به.

ويعتمد القاص في قصة "قيامة ألعازار" على ذاكرة الراوي، ضمن قاعدة التقطيع، أي الذاكرة والانقطاع، حيث يتم خرق المسافة بين الواقعي والمتذكر، مما يجعله يسير بالتداخل عبر الاسترجاعات، الأمر الذي يجعل القارئ يلتبس بين الأزمنة (هل الذي حدث فعلاً أم أنه مجرد تصور تصفه الذاكرة؟ هل الماضي مضى وانقضى أم أنَّه لا يزال؟) عند ذلك، يكون من الصعب الإمساك بتقديم الأحداث وتطوّرها، فالمشاهد متقطعة، متداخلة، متنقلة من فضاء لآخر، مما يتطلّب معاودة القراءة لاستيعاب القصة. وفي القصة صوت سردي غائب، لكنه مستحضر عبر الاستشهادات والأخبار، وهو صوت غير فاعل في بنية القصة. إذا تتبعنا السَّرد القصصي المروي على لسان الراوي الغائب في القصة، وأجرينا مقارنة بينه وبين شخوصه، فإننا سنلحظ تماساً حقيقياً بينهما، في الوقت المفترض فيه أن يكون الراوي حيادياً وأميناً بنقل الأحداث.

لذا نلاحظ أنَّ شخصية «محمد علي الصغير» في هذه القصة هي بؤرة السرد، لهذا السبب عُني القاص بتقديمها للقارئ المتلقي، وجَهِدَ في توضيح ماضيها وحاضرها ومآلها إلى العزلة بعد تجربة مريرة طويلة. والقاص في القصة ذو معرفة مطلقة بالحوادث والشخصيات في ماضيها وحاضرها ومستقبلها، في حركتها في الزمان والمكان، لكنَّه اهتم بشخصية «محمد علي الصغير» وحدها وجعلها بؤرة السرد ومحور الحدث، أمّا

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٥٧.

الشخصيات الأخرى فقد وظّفها صراحةً أو ترميزاً لإضاءة أبعاد شخصية «محمد علي الصغير» وعلاقتها بسلطة الفرنسيين في الجزائر، وخصوصاً شخصية «مولود عزوزي».

أ - الثنائيات الضدية:

تشكّل المجموعات القصصية لسعيد حورانية في مجملها ثنائيات عديدة ومتنوعة، مثل:

١ - الثوار/المستعمرون
٢ - الفلاحون/الإقطاعيون
٣ - الظالم/المظلوم
٤ - المناضلون السياسيون/الحكومة العميلة للاستعمار

كما أننا نجد بعض التقابلات الثنائية: المستعمرون/الحكومة العميلة وقد أخذت هذه الثنائيات الضدية طابع الصراع بين كل من الثوار والمستعمر الفرنسي، فالثوار رجال شجعان حملوا السلاح بنفوسٍ أبية عزيزة مملوءة بحب الوطن وشرف التضحية والذود عنه فيقدّمون أرواحهم رخيصة في سبيله والمستعمر الذي جاء للاحتلال وذلّ الوطن دون أن يعرف كم هو الوطن غالٍ على أهله وأصحابه.

والصراع الدائر بين الطبقة الفلاحية الفقيرة التي ارتبطت وتجذَّرت بالأرض، قدّمت عرقها وتعبها وكدحها في هذه الأرض؛ ليقوم إقطاعي ظالم يملك الأرض وما عليها يسلب لقمتهم وعرقهم وجهدهم وتعبهم، دون رادع أو ضمير، فيأخذ الصراع الضدي بينهما صراع الحق والباطل، صراع الحياة والموت، صراع من يحمل قضية ضد من لا قضية له، صراع من يحمل هموم الوطن ضد من يقف ضد إرادة الوطن أو يقف عميلاً للمستعمر. صراع الظالم والمظلوم، المظلوم الذي تمرّد على واقعه، وعلى من ظلمه، صراع حمل معه الحياة أو الموت بعزة وشرف تمنح القصة الفاعلية والتشويق.

ويُعَدُّ مكان الصّراع هو الأرض التي تتجسد عليها هذه الثنائيات بشرياً وجغرافياً. ويتبدى الصراع على مستوى خارجي، كالصراع بين حامد ووالده في قصة "سريري الذي لا يئن"، وصراع مصطفى محمود الميداني مع أخيه الأكبر وأبيه في قصة "حفرة في الجبين"، ومحاولة القاص وصل الجيل القديم بالجيل المتجدد والصراع الحاصل بين سالم وأهله اجتماعياً وفكرياً في قصة "الخيط المشدود"، والصراع بين السجناء السياسيين والحكومة في قصة "المهجع الرابع"، والصراع بين الثوار والمستعمرين في القصص الآتية: "من يوميات ثائر"، "أنقذنا هيبة الحكومة"، "حمد ذياب".

وقد يتبدى الصراع على مستوى داخلي، يتمثل في صراع الشخصية الواحدة التي تتجاذب في دواخلها نوازع متناقضة، كما في شخصية الزَّوجة في قصة "الطفل يصرخ في الظلام"، والشخصية الرئيسة في قصة "مشروع إنسان". هذه الصراعات، هي في الواقع صراعٌ مع الذات بقصد اكتشاف الذات والبحث عنها، بغية إظهار الحقيقة، وكشف واقع الحياة، لذلك جاءت هذه القصص عبارة عن حركة وعي أكثر مما هي أحداث بعينها، يرسمها الكاتب، وهو يتخذ من شكل السيرة الذاتية ورواية الحدث في أبسط صورها أساساً في بنائها، معتمداً في ذلك على وسيلة التذكُّر في سرد أحداث وقعت فعلاً، وهي أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى القصة القصيرة باعتبار أنَّ الموضوع نفسه قائم على الذاكرة التي تعدّ حوار مع الذات في الأصل.

ب - التقنيات الكتابية:

توجد بين ثنايا قصص سعيد حورانية تقنية سينمائية، تتمثّل في تقنية الاسترجاع (الخطف خلفاً)، وهي تقنية تتحقق من خلال الذكريات التي توردها الشخصيات القصصية على طول مقاطع القصص، كذكريات للذّات الفاعلة تغطِّي الماضي لشخوص القصة الأساسيين وهم (منصور الميداني في قصة "المهجع الرابع"، وابن الطبيب في قصة "الصندوق النحاسي" وسالم في قصة "الخيط المشدود" ومحمد علي الصغير في قصة "قيامة ألعازار"، وحمد ذياب في

قصته والمعلم في قصة "ثلج هذا العالم"). لذلك قد تغيب الأحداث في زمنها الراهن لتحضر أحداث ووقائع أخرى. وتقنية الاسترجاع السينمائية (*Flash Back*) تمكّن الخطاب القصصي من تطعيم لحظة السرد الحاضرة بالرجوع إلى لحظات ماضية وتعمل على التخفيف من هيمنة الزمن الحاضر على المستوى النحوي. ونورد للتمثيل على حضور هذه التقنية في القصص المذكورة ما يلي:
يقول السارد عن محمد علي الصغير في قصة "قيامة ألعازار": **"لقد كان محمد علي الصغير دوماً ذا كبرياء وكبرياؤه مستمدّة من كل هذه الأشياء البالغة الأهمية في نظره والتي عايشها طروال خمسة وخمسين عاماً و...**

تواردت آلاف الصور على مخيلة محمد بن علي الصغير: تذكر أمّاً تلطم خديها، وأختاً ترتجف وراء البيت مختبئة حتى لا يراها الجنود، وتذكر مشيته المتثاقلة المستسلمة المبتعدة.. لقد أسلموه بندقية، وعلَّموه كيف يضغط على الزناد فيقتل إنساناً مثله، وعلَّموه بعض الكلمات التي يعبر فيها عن غضبه، وشرب مثلهم النبيذ"[١].

يقول السارد عن سالم في قصة "الخيط المشدود": **"ولكنه لن ينسى أبداً ذلك اليوم الذي أراد أن ينتقل فيه من غرفته ليستعد للفحص وسط الهدوء المخيم وعندما حبكت عليها السعلة في الليل أسرع إليها، ولكنه علم للحال أنها قد علمت بعزمه، كأن في عينيها تأنيب صامت قطعه سعالها وعندما أراد أن يساعدها لإسنادها على المخدة ردته بلطف وهي تقول: - أنا مرتاحة يا ابني.. أنا مرتاحة.. لا تتعب نفسك"**[٢].

يقول السارد عن مصطفى في قصة "حفرة في الجبين": **"وارتد فكري إلى أولاد أخي.. وتذكرت كيف كانوا ينتظرونه على الباب.. وهم يقفزون من الفرح ويزقزقون.. - عمو سليم.. عمو سليم..**

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (قيامة ألعازار)، مصدر مذكور، ص٥٦٦.

(٢) (الخيط المشدود)، المصدر السابق، ص١٧٨.

وكان أخي يهجم عليهم فيحملهم على ساعديه ويغمرهم بالقبلات.. وهو يتلمظ وراء كل قبلة.. ثم بعد محاولات طويلة ينفض لهم جيوبه.. لقد كانت كل خيالاتهم الطفلية منصبة على ما في جيوبه التي لم تكن يوماً فارغة"[١].

ويقول السارد عن المعلم في قصة "ثلج هذا العالم": **"لقد قضى هو بالذات طفولة بائسة حقاً.. كان يدرس في دمشق وأبوه يعمل كالمستقتل لتعليمه، وأخوه يدس في جيبه كل صباح بعض الفرنكات..."**[٢].

يقول السارد أيضاً عن ابن الطبيب في قصة "الصندوق النحاسي": **"وعندما كنت أعود من المدرسة إلى بيتنا الفقير الخاوي من كل ما يملأ البطن، كنت أدور عليها في بيوت الحارة حتى يستوقفني صوت: - ابن الغسالة.. ابن الغسالة.. أمك عندنا"**[٣]. فالمكان يبقى ويعيش مع الإنسان مهما ابتعد عنه، "وهكذا فإننا نملأ الكون برسوم عشناها، وليس ضرورياً أن تكون هذه الرسوم دقيقة، كل المطلوب أن يكون لها نغمية حياتنا الداخلية"[٤] ولذا لم يكن بيت أيام الطفولة الذي يحمله "محمد علي الصغير" أو "سالم" أو "مصطفى" أو "ابن الطبيب" في ذاكرته مجسداً بأبعاده الفيزيائية، إنما كان يحمله الخيال عن طريق الذاكرة والتداعي ويجعل القصة تنطلق من الحاضر باتجاه الماضي في "عملية استرجاع" وهي تقنية اعتمدها كثيراً القاص سعيد حورانية في سرد أحداث قصصه عبر ذاكرة الشخصية الرئيسة. وقد استخدم سعيد حورانية تقنية سينمائية حديثة هي "المونتاج" الذي يعمل على تركيب المشاهد السردية وتأليفها فهي تقوم "على الحوار المعبر عنه لغوياً والموزع إلى ردود متناوبة"[٥]. كقصة "حفرة في الجبين" وقصة "المهجع الرابع" وقصة "محطة السبعا وأربعين".

---

(١) (حفرة في الجبين)، المصدر السابق، ص٥٠٣.
(٢) (ثلج هذا العالم)، المصدر السابق، ص٢٨٤.
(٣) (الصندوق النحاسي)، المصدر السابق، ص ٤٢٨.
(٤) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٦، ص٤١.
(٥) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص١٦٦.

يتوازى المحكي الذاتي مع الخطاب القصصي ليشكلا البنية القصصية العامة، وهذا التوازي لا يعني انفصالهما، لأنَّه كثيراً ما يتقاطع المحكي الذاتي والخطاب القصصي، حيث يوفران حركة جدلية ذات فاعلية إبداعية لدرجة يصعب معها أحياناً التمييز بينهما.

يقول السارد في قصة "قيامة ألعازار": " **- يا مولود عزوزي ألا تأتي؟ لقد ركب دبابة ووجه مدافعها، وقاد فئة كاملة بين المغاور، يا الله.. لشد ما شاهد وجوهاً تبدو له الآن متشابهة قاسية، وجوهاً ضاحكة باكية، مبتسمة وغاضبة، وأحس بالسوط ينهال على ظهره!! لا بأس.. السَّكْرة تستحق ذلك، ثم شعر بقدميه تؤلمانه.. لقد سار وسار وسار يقطع الأرض العريضة.. ويسعى نحو... - تشجع يا محمد.. لا تدع الموت يهزمك**"[١].

تُعدَّ تقنية المونتاج في هذا المقطع السردي وسيلة للربط وخلق انسجام، يعمل على ربط فترات زمنية ووقائع مختلفة في نفس الوقت تقريباً. وتؤكد هذه القصة تعايشاً للأزمنة المتداخلة في ذهن القارئ، لاغية بذلك استقلال زمن عن آخر. وبوساطة تقنية المونتاج ينكسر زمن السرد من جرَّاء تقطيع الصور السردية وتركيبها وفق تزامن خاص، يقول السارد عن محمد علي الصغير: "**عندما أراد أن يموت حقاً، ارتسم على وجهه طابع بسيط، وجليل وهادئ كشمس ضخمة غاربة.. لم تكن البرودة التي أخذت تتمشى في مفاصله، ولا الجهد الذي أخذ يفتح به أجفانه، ولا الالتصاق بالأرض الحارة التي لم يألفها بعد، والتي تشبه إلى حد كبير دفء ليلة تموزية في قريته الضائعة بين الزيتون.. النائية.. النائية بصورة لم يعد يتصورها عقله.**

لم يكن كل هذا ما أنبأه بطريقة لا تقبل الجدل، بأنه يذوب ويتلاشى كنار تخمد بعد طول اشتعال، بل شعوره الأكيد بأنه انتهى، جسده استمرأ الراحة على التراب المحفور بأسنان التراكتور الذي يبدو له شبحاً ميتاً له ظل أسود لزج كلون المازوت"[٢].

---

(١) (قيامة ألعازار)، المصدر السابق، ص٥٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص٥٦٤.

تنتهي قصة "قيامة ألعازار" بمقطع سردي يهدف إلى تأطير الفضاء حول شخوصها، يقول السارد: **"قال الدركي بصوت بدا غاضباً: - جنابك المدعو مولود عزوزي؟ ورفع مولود عينين جافتين للشمس المحرقة ولعق شفتيه... أن شيئاً ما من الأفق الرجراج بالسرابات الفضية، على حدود بيته الواقف على حافة البادية، يقترب.. شيئاً غامضاً بلا معنى، وكان يتبخر بفقاعات تافهة نحو وجهه الكنود العابس"**[(١)].

نلامس في هذا المقطع صورة الفضاء العام الذي يدور فيه اللقاء بين الدركي ومولود عزوزي، جاءت الصورة عبارة عن مجموعة من المشاهد، حيث يصف السارد، الشمس المحرقة والأفق في لقطتين وينتقل بنا إلى لقطة أخرى يصف فيها إحساس مولود إزاء كلام الدركي عن محمد علي الصغير، ثم يتابع السرد وصفه ذكريات مولود عن محمد علي الصغير.

ينتقل السارد في نهاية المقطع بنا إلى لقطة الردّ على الدركي، يقول مولود: **"نعم يا سيدي لقد مات محمد علي الصغير، مات منذ زمن طويل.. بعيد.. هل قيل لك؟ إنه ليس معروفاً من أحد؟ ومع ذلك فقد اشترك في دفنه أناس كثيرون.. كثيرون جداً.. هل معك سيجارة يا سيدي؟ "**[(٢)].

تهدف هذه التقنية - كشكل تعبيري - إلى تكسير قيود الشكل القديم القائم على حدود مرسومة لا يباح تجاوزها، وكأنَّ المتلقي مخرجٌ يحرّك الكاميرا ضمن اللقطة الواحدة أو بين اللقطات المتعددة. وبالتالي فقد أدخل السارد في هذه القصة، "ببراعة ما يسمى "المونتاج المتوازي" حيث يتوازي حدثان مترابطان، في زمنين مختلفين ليقدما حدثاً واحداً جامعاً للحدثين، يستخلص دلالة القصة ككل قصة قيامة ألعازار"[(٣)].

استخدم سعيد حورانية في غالبية قصصه أسلوب "تيار الوعي - *Stream of consciousness*" كتقنية من تقنيات الكتابة وكشف بوساطته المعاني

---

(١) (قيامة ألعازار)، المصدر السابق، ص ٥٨٦.

(٢) المصدر السابق، ص٥٨٩.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة - مقدمة محمد كامل الخطيب -، المصدر السابق، ص١٤.

وأحاسيس الشخصيات من دون احتساب للسياق المنطقي أو التمايز بين مستويات الواقع المختلفة. كما قدَّم الشخصيات وأفكارها في شكلها الواقعي ووصف الحياة النفسية الداخلية للشخصيات بطريقة تقلّد حركة التفكير التلقائية التي لا تخضع لمنطق معين. وأجري القاص عملية اختيارية مبدعة واعية، إذ إنّه اختار من عناصره ما يتفق مقتضيات قصته من حديث نفسي أو رؤية. واستند إلى تداعي الذكريات ثم الحلم في تقنية رصد تيار الوعي عند شخصياته. ويجري السرد في هذه القصص بضمير المتكلم، ويعدّ الراوي أو السارد الشخصية التي تتحدث، عبر تداعي الذكريات، ثم الحلم، في تقنية رصد تيار الوعي لتجاربها، ويضع أسلوب تيار الوعي، الحدث، في المكان الملائم، لأنه يضع تقديم مدركات الشخصية وأفكارها في المقام الأول، وتتراجع الحبكة إلى المكان السابق وتقدّم عليها التداعيات ورصد الرؤى والأحلام ويتداخل صوت القاص مع صوت الشخصية.

نمثّل لذلك بقصة "الطفل يصرخ في الظلام" إذ يغتني أسلوب تيار الوعي بتقنيات ولغات قادرةٍ على الغوص في معيشة الشخصية القصصية وتعاستها وأزماتها التي قد تمتد إلى الماضي، لكنَّ بؤرتها ومركزها الواضح هو الواقع الراهن. وتتجه نزعة تيار الوعي نحو تعميق الشكل الواقعي للقصة حيث تتجسد أزمة الزوجة النفسية عن حرمانها من إنجاب الطفل. ويتمحور المونولوج كله حول هذا الموضوع وتتميز القصة بتداخل السرد وتيار الوعي تداخلاً يصعب معه الفصل بينهما.

يعرض القاص من خلال هذا المنهج السردي الأغوار النفسية لشخصياته القصصية والمحتوى الذهني للزوجين الصامتين عرضاً فورياً مباشراً من الذهن نفسه. وهذه المباشرة والفورية هما السبب فيما يتسم به تيار الوعي من مستويات الوعي كافة في الذهن، "بدءًا من مستوى ما قبل الكلام وهبوطاً إلى أدنى درجات اللاوعي ملتزماً في ذلك حيادية نسبية، مقتصراً تدخلّه على تقديم التعليقات الإرشادية والتفسيرية والوصفية، لكنه يحرص حتى في هذه الحالات على الإيهام بأن المادة الذهنية تنبع من ذهن الشخصية

مباشرة وفوراً"[1] وتعكسها التداعيات المتداخلة في حلم الزوجة العاقرة. ويمكن القول: إنَّ هذه القصة تتميز بوصفها صورةً فنيةً المكان من منظور وعي الإنسان الذي يدركه وعلاقته الوجودية معه متّخذاً شكل لازمة تيارية متكررة تؤدي وظيفة أنثربولوجية هامة، تكشف حالة الشخصية الاجتماعية والسيكولوجية كما هو شأن الزوجة في قصة "الطفل يصرخ في الظلام".

وإذا تتبعنا السرد في قصص سعيد حورانية، فإننا نلحظ وعياً لا يتمّ على مستوى واحد، بل على مستويات متعددة، فهو الحاضر المباشر وهو ما احتفظت به الذاكرة أيضاً، وهذا يجعلنا ندرك كيف أن النص القصصي يصوّر انعكاسات الأحداث وآثارها في ذاكرة الشخصيات وأذهانها ووجدانها، وهي ميزة نفسّرها بهيمنة مختلف تقنيات الاسترجاع والاستبطان، حيث تسعى الشخصيات الرئيسة في معظم القصص أَنْ تتذكر ما حصل.

وتدور معظم استبطانات القاص واسترجاعاته حول ذكرى انفصاله عن أسرته وأيام السجن والتعذيب ومكافحته الظلم والحياة الانتقالية من السويداء إلى الحسكة، فيبني مادته القصصية التي يحتويها النص على مجموعة من التفاصيل الحياتية التي تظهر داخل القصة على صورة أحداث وأفعال وأفكار، تعيشها شخصياته القصصية في الوقت ذاته ويستمد القاص مادته من خلال علاقاته وقناعاته ومعارفه التي يكسبها أثناء تفاعله مع الواقع، ويقوم بعملية اختراق للأحداث المعروضة؛ لأنّه لا يعرض أحداثه منذ البداية إلى النهاية كما جرت في الواقع وإنما يختار ترتيب مادته القصصية وعرضها وهي عملية تتم انطلاقاً من الخيال أو المخيلة التي تجعل ما يقدمه الكاتب القصصي فناً لا توثيقاً ولا تاريخاً، فالكاتب يُجري على مادته القصصية المُقْتَبسَة من الواقع انزياحاً وتغييراً "والانزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكلّ صورة تخترق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها إلاّ أنّ هذا الانزياح لا يكون

---

(١) أحلام حادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المغرب: دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤، ص١٠.

شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول"[١]. وتتمّ عملية التخييل حيث لا تجوز المطابقة بين ما يتضمنه النص من وقائع وأحداث وشخوص وبين ما هو موجود في الواقع والحياة المعيشة.

ويشير كلينتيليانو إلى المنطق العام لهذه التغييرات فيقول: "إنني لا أتفق في الرأي مع من يرون أنها بنفس الترتيب والنظام الذي تحدث به الأشياء، لا بدّ من أَنْ تُروى. ولكنَّها ينبغي أَنْ تروى بأفضل الطّرق المواتية. ومن أجل ذلك هناك أشكال عديدة. ففي بعض الأحيان الأخرى نقول: إننا سنعود لنحكي جزءاً مما نقصه حتى يتضح الموقف أكثر، وأحياناً أخرى نشرع حد حكاية الواقعة في إضافة البواعث التي سبقتها"[٢]. فالكاتب يستمد من الواقع بعض التفاصيل والجزئيات والأحداث والوقائع والشخصيات ليبني عالمه القصصي وفق ما هو محتمل وقوعه أو ممكن وقوعه بإجرائه بعض التغييرات، عن طريق التخييل، على الأحداث والشخصيات الواقعية، على أن يكون ذلك التغيير ضمن حدود المحتمل والممكن، ويحقّق الكاتب ذلك عن طريق اختياره الأساسي في بنية الواقع وتركيباته وما يراها مناسبة للتعبير عن أفكاره ومواقفه ثم إعادة تركيبها وتنسيقها وفق ترتيب تحدّدها رؤيته وثقافته وإدراكه لسيرورة الحياة، أو كما يقول (جورج لوكاتش"١٨٨٥- ١٩٧١" *George Lukacs*)[٣]، نقلاً عن "تولستوي - *Leo Tolstoy*"[٤]: "إنَّ عملية الخلق الفني هذه تمرّ بذات الوقت بمرحلتين: في المرحلة الأولى يتمثّل الفنان الواقع بصورة لاواعية ومباشرة على ما يبدو، ويتلقّاه كشيء جديد تماماً كما لو أنّ ليس أحدٌ قبل قد رأى ذات الشيء بعد. فما وعاه المرء منذ زمن طويل يصبح

---

(١) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، المغرب: دار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٦.

(٢) صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، مجلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، ع (١٦٤)، ١٩٩٢، ص٢٧٧.

(٣) ناقد هنغاري، وزير الثقافة في هنغاريا عام١٩٦٥.

(٤) ليو تولستوي، كاتب روسي (١٨٢٨- ١٩١٠).

من جديد خالياً عن الوعي. أما في المرحلة الثانية فيتعلق الأمر بإدخال الوعي إلى هذا الخالي من الوعي"[١]. فالقصة القصيرة عملية خلق لواقع تخييلي في حين أنَّ ما يتضمنه النص القصصي من نقل للأحداث وللأقوال والأفكار يوحي بالعلاقة الداخلية بين العالم القصصي والعالم الواقعي.

ثانياً: معالجة المكان فنياً:

يعدّ المكان عنصراً فاعلاً في البناء القصصي وليس زائداً، يتَّخذ أشكالاً تحتوي مضامين عديدة من خلال انعكاسه على عناصر العمل القصصي الأخرى، ويعكس المكان ما يدور بخاطر الشخصيات من أحاسيس مفرحة أو محزنة، أو شعورها بالأمن والطمأنينة أو الخوف والقلق.

وإن وجود القصة يرتهن كثيراً بوجود المكان ذاته، أي قد يؤسس المكان أحياناً "علة وجود الأثر"[٢] إذ تأخذ القصة انسجامها من الارتباط اللصيق بين الحدث القصصي والمكان، مثلاً في قصة "المهجع الرابع"[٣]، يعدّ المكان البؤرة الضرورية حيث تبتدئ القصة بمطلع وصفي يهتم بإبراز جماليات المكان، ثم التدرج في سرد الحكاية ويحدّد المطلع صورة السجن الذي ينسجم مع أجواء القصة. وتمّ توظيف عناصر الظلمة والنور وأصوات المعتقلين بشكل ذكي لخدمة الحدث وتطويره.

كذلك لجأ القاص إلى خلق جو معين كجزء لا يتجزأ من التقديم للحدث وما يجول بداخل الشخصيات. ولعلَّ أهم ما يلفت النظر، استخدام الكاتب التفاصيل الدقيقة التي تصف المكان القصصي من داخله، وإجبار المتلقي

---

(١) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعة، ترجمة: نايف بلوز، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥، ص١٦٣.

(٢) رولان بورنوف، ريال أوئيلية: عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١، ص٩٢.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٢٧ -٢٦٤

على الاقتناع بصدق ما يقول الكاتب عن واقعية عالمه القصصي، تقودنا البداية التي حظيت بها قصة "المهجع الرابع" إلى معرفة العلاقة الناجمة بين الشخصيات والمكان الذي تجري فيه أحداث القصة وكشف الأبعاد الاجتماعية والسياسية والفكرية للسجناء حيث "يفصح عن عقلية الهيئة الاجتماعية وطرائق تفكيرها، أيضاً يمكن الغوص في طبقات المجتمع ورصد وعيها الطبقي"(١).

لذا فإن كيفية الصورة التي يحدِّدُها القاص في وصف الشكل المكاني لسجن المزة والتفاصيل المكانية المدرجة ضمن النص حيث الجزء يستدعي الكل ونوعية أفكار المعتقلين وانفعالاتهم المتعددة فضلاً عن توالي الأحداث وديمومتها وقدرة القاص التعبيرية في تصوير التعذيب والضغط المسيطر على السجناء، تصوغ أسلوب المؤلف الإبداعي في معالجة المكان.

ويكتسب المكان في أعمال القاص القصصية أهمية خاصة بتوظيفه كعامل من عوامل بناء الشخصية و تشكيلها بوصفه وسيلة للتعرّف على العالم الخارجي لكنّ عالم الواقع الذي يقدّمه القاص في غالبية قصصه يبدو أكثر وضوحاً من الناحية التصويرية وأكثر رسوخاً من الناحية العاطفية وأكثر نجاحاً من حيث الإيهام بالواقع عن العالم الخيالي الذي تدور فيه أحداث قصصه؛ لأنَّ القاص في قصصه يحاول أن يخلق المكان الملائم لحركة شخصياته وسيرورة الأحداث فيه ويعمّق حس شخصياته بالمكان من حيث إمكانية التحرك فيه أو مغادرته، أو ضغطه عليها أحياناً.

ويخلق عالماً خيالياً يرتبط بعالم الواقع ارتباطاً وثيقاً ويقدّم صورة للحياة عن طريق الشخصيات الرئيسة والأحداث التي تقع في مكان معين وزمان معين. فالشخصية هي العمود الفقري في إبراز صورة المكان الذي تدور فيه الأحداث لأنها "تصطنع اللغة، وتثبّت الحوار، وتلامس الخلجات،

---

(١) محمد شوابكة: دلالة المكان في مدن الملح عبد الرحمن منيف، إربد: مجلة أبحاث اليرموك، مج (٩)، ع (٢)، ١٩٩١، ص٢٣.

وتقوم بالأحداث ونموها، وتصف ما تشاهد"[١]. ويهتم القاص في معالجة المكان فنياً بتقديم صورة دقيقة عن المكان كجزء لا يتجزأ من باقي عناصر العمل القصصي ويمنحه تأثيراً جمالياً وحيوياً وعميقاً في نفس المتلقي من خلال عدد من الدلالات المكانية التي تضفي الحيوية والعمق للمكان المتفاعل مع الشخصيات.

ويسعى من خلال هذه الدلالات بالتعبير عن المضامين التي يريد تحقيقها وتعميق "سطوة المكان"[٢] على القصة حتى يصعب على القارئ فصله من النص القصصي لأنَّه "يمنح أحداثه التأثير الجمالي من خلال عدد من الدلالات المكانية النفسية، والاجتماعية والسياسية"[٣] يصوّر القاص في قصة "سريري الذي لا يئن"[٤] الحالة النفسية للشخصية ويشكّل المكان انعكاساً نفسياً عليها والشخصية (حامد) تعيش في واقعها النفسي أكثر مما تعيش في واقعها الخارجي.

أما في قصة "سنتان وتحترق الغابة"[٥] لم يلتفت الكاتب إلى قضايا الحياة اليومية لشخصيته المحورية (فاطمة) فحسب، بل انطلق إلى تصوير التعاسة والفقر كنسيج من مجتمعه حيث يعكسه في بيت فاطمة، بائعة اليانصيب عندما يقول عنها: "**دخلت الغرفة القذرة المختنقة برائحة دخان**"[٦]. ويخلق القاص أمكنة متعددة تعكس موقف الشخصيات ويكشف عن قدرته الإبداعية بتحويله هذه الأمكنة إلى أمكنة ملموسة تشكّل المكونات المكانية التي تمثل عنصر الضغط

---

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مملكة البحرين،: فراديس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣، ص٤٥.

(٢) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني، مرجع مذكور، ص٧٢.

(٣) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٩، ص٧٤، بتصرف.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (سريري الذي لا يئن)، مصدر مذكور، ص ١٨٥ -١٩٢.

(٥) (سنتان وتحترق الغابة)، المصدر السابق، ص٣٢٣ -٣٣٥.

(٦) المصدر السابق، ص٣٢٨.

المكاني وثقله لأنَّ "جماليات المكان ليس بالأشياء ذات الطبيعة الكتلية، وإنما بما يصدره من روائح وأصوات دالة على حياة كائناته"[١].

ويختار القاص، المكان سواء أكان مغلقاً أم مفتوحاً أم أليفاً، يضفي عليه "بعض المكونات المكانية صياغة جمالية للوصول إلى غاياته المحددة ويترك حرية إنشاء المكوّنات الأخرى لمساحة المكان وفضائه وخيال المتلقي، وعن طريق السرد يغذي القاص خيال المتلقي"[٢]، حين يصوّر حركة الشخوص ضمن المكان، لأنَّ الشخوص يتحركون دائماً في مكان ما "ولهذا المكان بعض المكونات، وتنظيمها يأخذ من تنظيم العناصر المحسوسة والمستمدة من الطبيعة مثل: الأصوات، الألوان والأفكار والأشكال"[٣].

يشير القاص في قصة "المهجع الرابع" إلى سطوة المكان ويدفع المتلقي لتصوّر مدى ثقل وضغطه، حيث تشكّل العناصر المكانية عنصر ضغط مكاني. يقول السارد: **"وهزّت أبواب الزنزانات الانفرادية"**[٤]، **"المهاجع المكتّظة بمئات النائمين"**[٥]، **"وارتفعت أصوات الحرس المحيطين بالتلال المطلّة على السجن"**[٦]، **"نظروا من خلال النافذتين الوحيدتين إلى الليل العميق في الخارج"**[٧]، **"اصطف المعتقلون في الممر العريض"**[٨]. ويستخدم المكونات المكانية سواء أكانت ملموسة أم متخيلة ليعبّر عن رؤية الشخصيات للمكان المحيط بها ومن البديهي أنّ هذه المكونات تستدعي بعضها البعض، تضفي قدرتها للتأثير على

---

(١) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٤١٨.

(٢) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، مرجع مذكور، ص٦٥ -٦٦.

(٣) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٧٦، ص٢٣.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٢٩.

(٥) المصدر السابق، ص٢٢٩.

(٦) (المهجع الرابع)، المصدر السابق، ص٢٣٠.

(٧) المصدر السابق، ص٢٣٥.

(٨) المصدر السابق، ص٢٣٨.

مجرى الحدث، يقول القاص في قصة "المهجع الرابع" : **"ارتفعت ضجّة عظيمة؛ وشقّت الأنّات والصرخات الجدران السميكة. لقد هجمت الذئاب الجائعة، وابتدأت المجزرة"**(١) ويقول عن المقهى في قصة "صولد"(٢): "عند باب القهوة... ملأت أنفي الرائحة المألوفة التي هي مزيج من رائحة الخمر والقهوة وأنفاس التنباك ودخان السجائر والناس المنتنين"(٣). ويقول في قصة "الخفاش يفتح عينيه"(٤): **"وفي البهو كانت الرائحة الخاصة، التي تعطي المكان هويته، قد أسرعت إلى أنوفهم، وتوقفوا يبحثون"**(٥). ويتحدث عن الخمارة في قصة "الساقان السوداوان"(٦) يقول: **"بينما كان آخر يسند رأسه إلى الحائط الملوث بالدهن والمغطى بإعلانات سينمائية قديمة ويدندن بأغنية لم يسمعها من قبل.. وكانت الكلمات تصل إليه مختلطة متشابكة"**(٧). أما في قصة "حفرة في الجبين" يجري القاص أحداثه في أمكنة مختلفة ليكسب (مصطفى) حرية الانتقال فيها، يعبّر عن أحاسيسه وأفكاره المختلفة ضمن هذه الأمكنة كالبيت الأسري وغرفة التحقيق ومعمل أخيه.

ويخلق القاص أمكنة ملموسة متعددة يحقّق بوساطتها رؤيته الأيديولوجية في الحياة من خلال خلقه الشخصيات القصصية القادرة على حمل أفكار أو تصورات واضحة، مثلما يقول عن مظاهرات العمال في الشوارع، في هذه القصة: **" - ما الخبر.. العمى.. كل يوم اضراب؟ فأجاب عجوز: - بدهم استقلال. - يا لك من خرفان نحن مستقلون من مئة سنة. وكان الحشد يدفعني دفعاً.. وأنا أحس أن ألف روح تتملكني.. لا يمكن أبداً أن تفسر هذه**

---

(١) (المهجع الرابع)، المصدر السابق نفسه، ص٢٣٨.
(٢) (صولد)، المصدر السابق، ص٣٣٧.
(٣) المصدر السابق، ص٣٤٣.
(٤) (الخفاش يفتح عينيه)، المصدر السابق، ص٣٧٥.
(٥) المصدر السابق، ص٣٧٩.
(٦) (الساقان السوداوان)، المصدر السابق، ص١٤٩.
(٧) المصدر السابق، ص١٥١.

الروح النارية التي تتملك إنساناً وهو يلتصق بالآخرين الذين يشعرون بنفس شعوره.. ليخيل إلي أنني أستطيع بقبضتي تحطيم الأشياء السيئة في العالم بضربة واحدة.. وكان بعض الأطفال الذين تسلقوا الأشجار يغنون بمرح:

يا ظــلام الــسجن خــيم إننا نهــوى الظلامــا"[١]

يفسر الكاتب رؤيته الأيديولوجية للحياة في ضوء ما يكتب عن شخصياته مثلما يقول (مصطفى) لأخيه الأكبر في بيت أبيه، في قصة "حفرة في الجبين": " - **ليس الأمر بمثل هذه السهولة، إنك لم تخالط العمال يا أخي.. إني أعمل معهم ولذلك أفهمهم كل الفهم.. زوجة "أبي زكي" تضع طفلاً سابعاً له وهي مريضة بين الموت والحياة.. لقد رفضت أن تسمح له بيوم يقضيه في بيته، لأنَّه يعرف أنَّك ستقطع عليه الأجرة التي هو لا يستطيع العيش بدونها.. ليتك رأيته وهو ينظر بقلق إلى الساعة.. ونظرته إليك.. إنه لعمل وحشي.."** [٢].

تتكوَّن الشخصية في المكان القصصي، ويمكن العودة إلى هذا المكان بعد انطلاق الشخصية منه سواء أكان معادياً أم أليفاً وقد تلتصق الشخصية به أو تنفر منه. يقول (مصطفى) عن عودته إلى بيت أبيه: "**عندما أدخلت أخيراً إلى الغرفة... قال أخي مقاطعاً: - رجعنا للحكاية؟.. يجب أن نتركه نائماً فالراحة تفيده. نفس الصوت الذي سمعته من سنتين عدائياً حاقداً.. عندما حملت متاعي وغادرت البيت"**[٣].

يحتوي المكان بجهته الملموسة شخصيات قادرة على "الانتقال المكاني لخلق الأحداث فيه، وتصوغ نقطة تماس متفاعلة بين أمكنة سابقة ولاحقة، في الوقت نفسه، وتساهم بتوسيع الإدراك الجمالي"[٤] للمكان، لذا فإننا نستطيع "أن

---

(١) (المهجع الرابع)، المصدر السابق، ص٥٠٦.
(٢) (حفرة في الجبين)، المصدر السابق، ص٤٩٩.
(٣) المصدر السابق، ص٤٩٣.
(٤) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، مرجع مذكور، ص٥٥، بتصرف.

نلمس رؤية المؤلف للمكان من خلال حرية الانتقال المكاني للشخوص أو زجهم في مكان ما"[١]. حيث تعدّ رؤية المؤلف للمكان امتداداً لرؤيته الفلسفية والأيديولوجية للحياة، فالقاص يؤسس المكان معبّراً عن مقاصد مختلفة آمن بها. مثلما تكون "حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف"[٢]. لذا نلمس أنَّ المكان المتخيل الذي يعيشه (مصطفى) في قصة "حفرة في الجبين" يقدّم عبر اللحظة التي تستدعيها الذاكرة في مخيلة القارئ.

ويمكن القول إنَّ القاص يعيش الأمكنة في حياته ويعيد خلقها في قصصه من خلال تطوّر الأحداث ومنظور الشخصيات للمكان وكيفية الإحساس به والتفاعل معه، ويُظهر "رؤيته الفلسفية للمكان من خلال تعددية المشاعر والأحاسيس والأفكار"[٣] المتوالدة ضمن المكان وما يثيره في نفوس الشخصيات، فالمكان يكتسب عمقاً وتأثيراً جمالياً من خلال رؤية القاص وفلسفته، كما يقول (غاستون باشلار - *Gaston Bachalard*)[٤]: إنَّ المكان أكبر من كونه حيزاً إنه: "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[٥].

وفضاء المكان يتشكّل من خلال الشخصيات وأحداثها فيه، كما يعكس وجهة نظر القاص ورؤيته المستقبلية والحاضرة وهذا يقودنا إلى الاعتقاد بأنّ المكان "شأنه، شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني، يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناءً خارجياً مرئياً، ولا حيّزاً محدّد المساحة، ولا تركيباً من غرف وأسيجة و نوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضخمة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة. ويحتاج مثل هذا

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١٠٣.

(٢) ميخائيل باختين: قضايا دار الشؤون الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، بغداد: الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٩٢.

(٣) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، مرجع مذكور، ص٥٥.

(٤) فيلسوف فرنسي، أستاذ في جامعة السوربون.

(٥) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٣٦.

المكان إلى حيّز مادي يتوضح عبره، وينمو فيه. وإلّا أصبحت كل البيوت أمكنة صالحة للفعل، وكل الشوارع مساحات لأقدام المتظاهرين. فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد"[١].

وراوي القصة في قصة "المهجع الرابع" عالمٌ بكلّ شيءٍ فهو يتنقّل بين الشخصيات بحرّية راصداً أفكارها وأحاسيسها وأعمالها وحركتها في المكان والزمان وعلاقتها بالحوادث القصصية. ويعكس ما تظهره الشخصيات من أقوال وأعمال أكثر مما تشير إلى تصوير طبيعتها الداخلية وردود أفعالها على الحوادث القصصية. ويشير هذا إلى رؤية السارد الخارجية لشخصياته، أما الرؤية الداخلية فهي شيء مكمّل للرؤية الخارجية وليست هدفاً للسارد. ويدلّ تشبّث السارد بالرؤية الخارجية (*Vision From Outside*) على أنّه راغب في الانصراف إلى سرد علاقة الشخصيات بالحوادث القصصية. ومن ثم لم تقتصر رؤيته على علاقة "منصور الميداني" بهذه الحوادث، بل شملت رؤيته الخارجية للشخصيات الأساسية كلها وخصوصاً: أبو علي، ميشل سليم، العامل محمد صالح، المحامي سليمان الحلبي، حنا نشيجة والمهندس، كما أنَّه لم يجعل معرفته أكبر من معرفة الشخصيات أو أصغر منها، بل جعلها مساوية لها ويحمل بعد كل شخصية وفكرها سواء أكانت مثقفة أو غير مثقفة، بسيطة أو معقدة، وبالتالي لم ينحز الراوي إلى أيّة شخصية، بل ترك كل شخصية تُعبّر عن وجهة نظرها وأفكارها من غير أن يفسّرها أو يتدخّل لتوضيحها أو يعلّق عليها. وينطبق هذا الأمر على قصة "المهجع الرابع" كقصة متعددة الأصوات (ديالوجية *Dialogue*) وليست قصة صوت واحد (منولوجية *Monologue*) ولا شكَّ أنَّ حياديّة الراوي لا تنفي اهتمامه بمنصور الميداني وتعاطفه معه ليعبّر عن منظوره الأيديولوجي، ويشير تعدّد الأصوات إلى المنظور التعبيريّ للقاص.

---

(١) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص٨.

ثالثاً:المكان بين الواقع والتخييل:

في البداية نعرّف المتخيّل بأنه "بناء ذهني، أي أنه نتاج فكري بالدرجة الأولى، وليس نتاجاً مادياً، في حين الواقع معطى حقيقي وموضوعي"(١). و"إنَّ المتخيل يحيل إلى الواقع ويستند إليه، في حين أنّ الواقع يحيل إلى ذاته"(٢). ويمكن القول إنَّ الأدب ينطلق من "واقع ويعبّر عن واقع (علاقة المتخيل بالواقع)"(٣). و"الواقع هو عبارة عن شبكة من العلاقات المادية: إنسانية، اجتماعية، حضارية، ثقافية، اقتصادية، سياسية"(٤). تعريفنا لهذين المفهومين: المتخيّل - الواقع يحدّد العلاقة التي تربط كلّاً منهما بالآخر، "المتخيّل نوع من الممارسة لهذا الواقع"(٥)، هذه الممارسة "تكون في شكل إعادة إنتاجه أو ترتيب علاقاته أو تشكيله من جديد"(٦). وإنّ أيّ عمل فني هو نتاج خيال مبدع، لكن هذا الخيال يختلف من فنان إلى آخر ومن نوع أدبي إلى آخر. حيث يكون الخيال لدى الكاتب القصصي أقرب إلى الواقع بالنسبة إلى الأجناس الأدبية الأخرى؛ فالمادة القصصية تتجذّر في الواقع والحياة الإنسانية.

والمكان أحد العناصر الضرورية والمهمة في البناء القصصي سواء أكان هذا البناء معبّراً عن الواقع المعيش أم آتياً عبر المتخيّل الذهني للقاص نفسه، ويستوعب القاص نفسه العلاقات الاجتماعية والثقافية المتبادلة بين الإنسان ومجتمعه وارتباط هذه العلاقات بمكوّن المكان. لكن رغم اتكاء الكاتب القصصي كثيراً على نقل الواقع الذي يعيشه، أو يعرفه في مادته

---

(١) جان موكاروفسكي: الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن مدخل إلى سيميوطيقيا، القاهرة: دار الياس، ١٩٨٦، ص٢٨٦.

(٢) حسين خمري: فضاء المتخيّل، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠١، ص٣٩.

(٣) جان موكاروفسكي: الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، مرجع مذكور، ص٢٨٦.

(٤) محمد سليمان حسن: فضاء المتخيّل، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٦٩)، ص٢٨٠.

(٥) يمنى العيد: في معرفة النص، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٥، ص٥٠.

(٦) حسين خمري: فضاء المتخيّل، مرجع مذكور، ص٤٠.

القصصية، فهو لا ينقل شخوصه وأحداثه والمكان الذي تدور فيه هذه الأحداث كما هو. وأنه لا يقصد استعادة الحقيقة كما هي في الواقع لاستحالة ذلك "فالحقيقة في ذهن الفنان شيء يُخْلَقُ وليست شيئاً موجوداً أصلاً، وما يرمون إليه إيجاد أعراف جديدة تستطيع أن تحدث بصورة أفضل إيهاماً بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي والعالم الواقعي نفسه"[١]. وإنّما يسعى أن يخلق "عالماً متخيلاً مقارباً للواقع المعيش"[٢] ويحاول، من خلال عمله صياغة الواقع صياغة جديدة؛ لذلك يمنح الأمكنة، أسماء حقيقية معروفة في الواقع الخارجي لأنّ "تعيين المكان يعمل - نصيّاً - على الإيهام بواقعية المكان الذي يحتضن الحدث"[٣] القصصي، فالمكان القصصي "يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أنّ أيّ حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلّا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني"[٤]. وبالتالي "فالعلاقات الجغرافية في النص الفني ليست بذات أهمية كبيرة الآن ووظيفتها تنحصر في تحديد المكان وتعريضه لآليات الانزياح والانكسار وتلك استراتيجية الناس في تفتيت المكان الواقعي الثقافي وامتصاصه وإنتاجه بصورة متغايرة حتى تتحقق الوظيفة الشعرية الجمالية"[٥] التي أفلح سعيد حورانية في توظيفها.

والمكان في القصة خاص بها، وهو "مكان منته وغير مستمر ولا متجانس، ولا يعيش على محدوديته كما أنّه فضاء مليءٌ بالحواجز والثغرات

---

(١) أ. أ مندولا: الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ط١، ١٩٩٧، ص٤٤.

(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص٣٢.

(٣) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٤٢٤.

(٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع مذكور، ص٦٥.

(٥) خالد حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٤٢)، ٢٠٠٠، ص١٦٧.

وغاص بالأصوات والألوان والروائح، وباختصار فإنه ليس فيه أيّ شيء إقليدي"[1]. ولا يمكن للقصة أن تتم دون وجود مكان ما أو زمان ما، في هذا الصدد "يقول (ميشيل بوتور - *Michel Butor*): إنَّ قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي. ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[2]، لأنَّ القاص "عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث أن الزمان لا يوجد مستقلاً عن المكان) يصنع عالماً مكوناً من الكلمات. وهذه الكلمات تشكّل عالماً خاصاً خيالياً قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التصويرية، فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق (صورة مجازية لهذا العالم)" [3].

ينقل العمل القصصي الواقع الخارجي في ضوء ما يراه الكاتب من خلال تجربته الحياتية والاجتماعية والفكرية ويلزم في هذه الحالة بواقع العملية الإبداعية التي تجسد فكرة القصة، من دون أن يلزم نفسه بنقل الواقع الخارجي في العمل القصصي حرفياً أو تصويره فوتوغرافياً. فالعمل القصصي شديد الارتباط بحياة الكاتب وتجربته العملية والقاص يهتم بعكس تجربة أدبية ذاتية تقوم على نسيج حياة عدد من الشخوص المتآلفة أو المتضادة. والقصة بنسيجها اللغوي تملك هدفاً تحاول تقريبه إلى ذهن المتلقي، بوساطة اللغة التي تجعل القصة دالّاً عن الواقع المعيش و"عندما تنفتح المخيلة الواعية على الواقع ستجد لها من العمق والفهم ما يجعل الفن القصصي يطرق

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣٢.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص٩٩.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٤.

طرقاً جديدة لاستيعاب هذا الواقع، إنّ الاهتمام بالمكان الوطني وبالتاريخ الاجتماعي، لا يعني أننا نضع أمام القاص وجهة نظر محددة للفهم، بل نحاول من خلال ذلك، الانفتاح على أطر جديدة للواقعية الاجتماعية بما يجعلها قادرة على استيعاب مستويات المكان والتاريخ، وبكيفيات فنية ومتطورة"[1]. والقصة عملية خلق لواقع تخييلي. لكنه ليس واقعاً خيالياً فيزيقياً بل هو واقع يتكوّن من عناصر وتركيبات ليست موجودة مادياً وواقعياً، وإنّما يجعلانها شديدة الإيهام بالواقع الخارجي أو محتملة الوجود، كما يقول محي الدين صبحي: "إنها بناء شكلي جمالي يحمل مغزاه في ذاته دون إحالة شديدة إلى العالم الخارجي، لابد من الرجوع دائماً إلى العالم الخارجي"[2]. والقصة أخيراً من صنع القاص وابتكار المؤلف وتخضع إلى التخيّل، "فالمتخيّل إذن حسّي وتجريدي، ومهما تباعد عن الواقع والشكل فإنّه يُعدّ صوراً مبتكرة تنأى عن العالم الحسي ويبقى دائماً على صلة بهذا الواقع المحسوس"[3] عبر الخيال والوعي. ويمكننا القول أخيراً: "إنَّ المكان في (القصة)، أيّاً كان شكله ليس هو المكان في الواقع الخارجي، ولو أشارت إليه (القصة)، أو عنته أو سمتّه بالاسم إذ يظل المكان في القصة عنصراً من عناصرها الفنية"[4]. ويعني هذا أنَّ المكان القصصي هو من خلق القاص، "الذي أبدعه باللغة استجابة لحاجات التخييل"[5] القصصي.

---

(١) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع مذكور، ص٧.

(٢) محي الدين صبحي: البطل في المأزق، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٩، ص٥٣.

(٣) إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩١، ص٢٤٥.

(٤) أحمد زياد محبك: متعة الرواية، دراسة نقدية منوّعة، بيروت: دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٥، ص٢٩.

(٥) سمر روحي الفيصل: الرواية العربية: البناء والرؤيا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣، ص٧٢.

رابعاً: الأشكال المكانية:

لعب المكان في معظم قصص سعيد حورانية دوراً وظيفياً هامّاً وشغل حيّزاً بارزاً في تفكير العديد من شخصياته القصصية واهتمامها واتَّخذ معاني ودلالات ورموزاً متنوعة، ارتبطت بأيّام الانتداب الفرنسي وانفصال الجيل الجديد عن الجيل القديم فكرياً في مرحلة الخمسينات من القرن العشرين. وكان مسرح أحداثه القصصية في كثير من الأحيان يجري على أرض وطنه سورية، بمدنها وبيوتها وأحيائها وبساتينها ومقاهيها وأحياناً في داخل السجن.

وتختلف أشكال المكان الفني في نصّه القصصي تبعاً لاختلاف محتوى النصوص القصصية، وهذا يعني أنَّ الشكل الذي يقدّم به المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص الحكائي وأسلوب القاص في استخدام أدواته الفنيّة في التعبير عن أفكاره ومشاعره. ويعتمد مفهوم المكان في قصصه على خصوصياته الجمالية القائمة بذاتها، ويشتمل كذلك على البيئة الاجتماعية بمكوناتها ومواصفاتها، أي مجموع العوامل المكانية والاجتماعية التي تؤثر في حياة الإنسان وعواطفه وأفكاره ومواقفه.

ويهتم سعيد حورانية بتوظيف المكان فنياً وإدماجه مع سائر العناصر القصصية، حيث يعدّ المكان جزءاً من وجود الإنسان وكيانه. وقد حرص على تقديم شخصياته، وهي تتحرّك في وسط اجتماعي معيّن، تبدو فيه خصوصية المكان والزمان. ويبرز وجودَها الحدثُ الذي تقوم به أو بجزء منه في مكان وزمان معينين. ويقوم المؤلف بإنجاز المكان الفني بقصد مساهمته الفعّالة في نمو الحدث، سواء أكان واقعاً أو رمزاً، يوزّع عنده بين عدّة من الأمكنة، بعضها يقترن بالاسم الحقيقي المعروف، وبعضها يقترن مع الاسم بالوصف والتفصيل، بعضها يأتي عن طريق الحركة وتطوير الحدث، وبعضها يأتي جزءاً منهما ومن بنية القصة ككل. وإن دراسة المكوِّن المكاني تتم هنا بوصفه عنصراً أساسياً في البناء الفني للقصة. فإذا نظرنا إلى الأماكن التي تشكّل إطار الأحداث القصصية في مجموعات المؤلف نجد أن ثنائية (المغلق/المفتوح) ثنائية أساسية وتضم هذه الثنائية الأماكن الآتية:

١ - المكان المفتوح:

أ - الأمكنة الثقافية: فضاء المدن

ب - الأمكنة العامة: فضاء الشوارع والحدائق

٢ - المكان المغلق:

آ - أمكنة الإقامة الاختيارية: فضاء البيوت بغرفها، فضاء الملاهي والمقاهي.

ب - أمكنة الإقامة الإجبارية: فضاء السجن ومكوناته كالزنزانة وغرف التحقيق، النظارة... إلخ.

١ - الأمكنة المفتوحة:

تمهيد:

إضافة إلى الاختلاف بين الأمكنة بالنظر إلى أشكالها، وبيئتها، وأهميتها في القصص، فإنها "تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع وكل هذه الأشياء تقدّم مادة أساسية"(١) للقاص لصياغة عالمه القصصي.

ويمكن للقارئ بناء على ما تقدّم أن يميّز بين الأمكنة المفتوحة التي تكون متاحة لجميع الشخصيات القصصية "ولا تحدّها حواجز وتسمح للشخصية بالتطور والحرية"(٢) كـ(الشوارع والحدائق العامة وما شابهما) والأمكنة المغلقة كـ(البيوت والمقاهي والملاهي وما شابهها) في السرد القصصي.

---

(١) حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع مذكور، ص٧٢.

(٢) عوض سعود عوض: المكان في الرواية العربية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٧٣)، ٢٠٠٣، ص٢٣٩، بتصرف.

أ - الأمكنة الثقافية:

تشكّل المدينة أحد الفضاءات الأساسية التي ساهمت في تكوين الشخصيات القصصية وأثَّرت في مسار حياتها وصاغت مفاهيمها وعاداتها وتقاليدها. ففيها ولدت ونشأت متنقلةً بين مدينة وأخرى. حيث يكشف المتلقي عن طبيعة علاقة الشخصيات بالمدينة التي تقيم فيها. فهي تمثّل المسرح الذي يكون للشخصيات فيه من أدوار في الحياة. ولما كان فضاء المدينة في حياة الشخصيات يشكل الأرضية التي تدور عليها أحداث بعض قصص القاص بكل تفاصيلها، وتفصح بشكل واضح عن مراحل تكوين الشخصيات؛ لذلك نسمِّي مكان المدينة بالمكان الثقافي.

إن المكان الثقافي مكانٌ امتزج بعادات سكّانه وتقاليدهم وطريقة تفكيرهم وملامح بشرتهم وهو ما يعرف "بحفريات المكان"[١] في الشخصية دون الأخرى "بيد أنَّ المكان بقدر ما يمتاز بالوضوح والإدراك الحسي، بقدر ما يتوارى ويتعالى ويركن إلى الغموض والمجهول على الصعيد الدلالي، فالعلاقة بالمكان تتسم بكثافة كتيمة: تبدأ بصرخة الميلاد حيث يشهد المكان انبثاق الكينونة الإنسانية، ومن اللحظة تلك تُنسج علاقات وفعاليات الكائن بالمحيط مكاناً وزماناً"[٢]. من هنا ظهرت مدينة "الحسكة" في قصة "محطة السبعا وأربعين" عن طريق اللون وملامح الناس كما ظهرت عن طريق العادات والتقاليد المرتبطة بالأرض والمكان.

يتحدث الكاتب عن الوجوه القروية الخشنة التي تميّز سكان هذه المنطقة، والعادات المتوارثة والقهوة التي دارت بالمرّات وأنواع الأطعمة التي تُقَدَّمُ وظاهرة الكرم والفرح بالضيف فكل شيء يذكّر بالحسكة وهي حاضرة في كل شيء.

---

(١) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١٠٤.

(٢) خالد حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مرجع مذكور، ص١٥٢.

ويتعرض القاص إلى الملامح العامة للحسكة إلى جانب ملامح ساكنيها، يقول القاص في وصف هذه المنطقة: **"كان الشيء الذي يحتل تفكيري هو الفضول.. الفضول لكل ما أراه وأسمعه.. لهجة جديدة، تصرفات جديدة، مناظر جديدة. وكنت أستنشق الحياة مع الصقيع، فلم تكن الرحلة خالية من المفآجات والزخم بحال.. وكانت خيالاتي منصبة كلها على الحسكة.. القبائل، البدو.. القتال.. العاصفة، حيث لا يحجبك عن الريح والمطر إلا نسيجٌ من شَعْر مرقع ألف رقعة.. على الناس الذين تؤلّف الخيل جزء من أجسادهم، على الإنسان الذي لا يساوي هناك الطلقة النَّارية التي تتربع في أمعائه.."**[1].

ونجد أنَّ سعيد حورانية لا يركّز على المكان كموضع جامد، ويفصله تفصيلاً هندسياً فقط وإنّما يركّز على المكان الثقافي الذي يترصَّد سلوك ساكنيه وطريقة تفكيرهم وعاداتهم ونمط حياتهم.

يشير الكاتب في قصة "ثلج هذا العالم" إلى مدينة السويداء ويقول عنها: **" - الدنيا برد جداً.. المدفأة انطفأت مرة ثانية.. إرمِ فيها حطبتين يا سلمان. ما أحوجه الآن إلى أن يرجع للبيت، وأن يشعل المدفأة ويستلقي على سرير يلتهم الدفء ويحلم بعالم جميل ليس فيه ابتسامة تلمع كالسيف، الناس جميعهم فيه يضحكون بسعادة.. وصاحبة البيت في القرية تضحك في سعادة، وأبوه نفسه يضحك في سعادة.. عالم كله حدائق وعشاق وأطفال، وثلج غير بارد، ودفء فناجين الشاي وبخارها يتعالى مع دخان السكير و.."** [2]. نجد في هذا المقطع أنَّ طبيعة المكان بمناخه وبرودة جوّه تؤثر في أخلاق ساكنيه وعاداتهم.

ونلاحظ أنَّ القاص لا يتطرق إلى الفضاء الوحشي الجامد لهذه المنطقة وإنّما يسعى إلى الفضاء الثقافي الإنساني، وفي هذا الصدد يقول خالد حسين: "لقد خاض المكان رحلة طويلة في متاهة التاريخ / الزمان وتعرّض لفاعليات

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (محطة السبعا وأربعين)، مصدر مذكور، ص ٢٩٣.

(٢) (ثلج هذا العالم)، المصدر السابق، ص ٢٧٧.

الصّيرورة وتحولاتها لكي ينتقل من الفضاء الوحشي الجامد إلى الفضاء الثقافي الإنساني من اللاتمايز والعمى وفق الرؤية الميثولوجية إلى التهندس وبالتالي إلى الفضاء الجمالي والفني"[1].

ويتم التعرف على المكان وتفاصيله من خلال الشخصيات التي تحمل خصائصه ومميزاته ونلمس ذلك من خلال المقطع التالي: **"وملامح غريبة وثياب عجيبة ولغات متعددة يفهمها كلها وركضٌ جنوبي ومرح حتى تنطفئ الحياة"**[2].

يتخذ المكان قيمته ووجوده من خلال علاقته بالشخصيات التي تعبّر عنه وتلتحم به، و"لا يتوقف حضوره على المستوى الحسي وإنما يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني، حافراً مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءاً صميماً منها"[3].

لذا نجد المكان/الحسكة مجسّداً في تلك الصفات التي تميز "مفلح بك" القائد الهمام في قصة "محطة السبعا وأربعين" من صوته إلى ملامحه ولباسه وطريقة كلامه وثقافته يقول: **"عندما انفتح باب قريب، فظهر خيط عريض من النور ووقف على عتبته شخص طويل ضخم في فمه سيجارة.. يلبس بنطال ركوب الخيل، وجزمة طويلة عسكرية وعلى جنبه مسدس، وبدا لي كأحد أصحاب القصور القساة كما تُصوِّرهم الأفلام السينمائية.**

صاح بصوت غليظ: من هناك؟"[4].

يلمس المتتبع لهذه القصة أنَّ هذه الشخصية تحمل "حفريات" هذا المكان المتمثل في قبائل البدو أو تعد امتداد له. حيث يلتحم المكان بجسد الشخصيات

---

(١) خالد حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مرجع مذكور، ص ١٥٣.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (ثلج هذا العالم)، مصدر مذكور، ص ٢٧٨.

(٣) خالد حسين: المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً)، مخطوط رسالة ماجستير /جامعة دمشق، ١٩٩٩، ص٤٦.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص ٣٠٥.

التحاماً عضوياً ويساهم في صياغة الكائن الذي يسكن فيه، ويميزه عن غيره من خلال بعض الملامح التي يمنحها، إضافة إلى أنَّ المكان يؤثر في الكائن ويصوغ مفاهيمه وقيمه وتقاليده.

يشير القاص إلى طريقة ضيافة البدو من ركاب الباص في قصة "محطة السبعا وأربعين": **"كنت ولا شك سعيداً في العباءة الفضفاضة، جو دافئ، ودخان تركي مهرب في غاية الجودة، وشاي ساخن يدار في كل لحظة، وروائح لحم ينضج تتسرب من شقوق الباب، وفي صدر المضافة، كان يطل من حين لآخر من وراء زجاج نافذة صغيرة مفردة، وجه نسائي عذب ذو عينين واسعتين متوحشتين كعيني الغجر تنسدل على صدغية جديلتان قاتمتان منفوشتان بعض الشيء"**[١].

تطغى "حفريات المكان"[٢] على جميع أبناء هذه القبائل وتجعل منهم نسخة واحدة طبق الأصل لها في كلّ شيءٍ، في طريقة الضيافة، والأطعمة، والملامح من حالة العيون والبشرة، التي تدل على ثقافة هذا المجتمع التي تساهم في بناء الشخصية و تترك أثرها على هذا المكان الذي "يتغلغل عميقاً في الكائن الإنساني لأنَّ أسرار المكان وفلسفته تتشكل بفعل الكينونة والتاريخ والثقافة"[٣].

والمتتبع لمشاهد القصة عبر الأوصاف التي يقدمها الكاتب والتي أصبحت فضاء يمثل الحسكة، يلمس "حفريات المكان" التي تتميز بها الشخصيات وتظهر من خلال التفاعل المستمر بين المكان والإنسان. مثلما يشير القاص على لسان المضيف إلى كثرة سرقات بعض (الشرابيين) [٤]في الجزيرة ويصف الأراضي المحيط بها وساكنيها عندما يقول: "منين الأستاذ؟

- من الشام؟ - **معلّم؟** - **نعم...**

---

(١) (محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص ٣٠٥.

(٢) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١٠٤.

(٣) خالد حسين: المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص ٤٦.

(٤) عشيرة عربية تسكن منطقة الجزيرة شمالي سوريا.

- الشام... - الشام... إنهم يقولون هناك بحسد ما أغنى الجزيرة!!.. إن الأشخاص الذين يملكون هذه الأراضي هم في أعلى درجات السعادة.. إنهم يقولون ذلك وهم جالسون على مكاتبهم المريحة، لا أتمنى لهم إلا أن يذوقوا ليلة واحدة من ليالينا كما ذاقها الأستاذ (وابتسم لي عن أسنان كبيرة بشكل غير عادي) ليعرفوا ما معنى نجوم الظهر، ما معنى نجوم الظهر، ما معنى الوحل والطين والغبار والبراغيث والثعابين ورائحة البدو التي تقزز النفس، وليروا البدويات وهن يدهن شعورهن ببول الجمال.. ليشعروا بالرعب كل يوم لأن ظل البنادق معلق فوق رؤوسهم.. إنهم يحسدوننا على أرض مسمومة.. على أرض ملعونة، تعطيها شبابك وصحتك ورفاهية حياتك فلا تبوء آخر الأمر إلا بمأمور الضرائب والحاسدين.."[١].

يقرّ "مفلح بك" بتأثير الجزيرة عليه، وليست الجزيرة وحدها بل مناخها والأرض شبعانة ومليئة بالطين والوحل والغبار والبراغيث والثعابين وأيضاً رائحة البدو التي تقزز النفس.

يقودنا هذا إلى الاعتقاد أنَّ وصف المكان يوحي بوصف الشخصية التي تقيم فيه؛ لأنَّ البيئة المكانية الموصوفة تؤثِّر في الشخصية، وتتأثَّر بها، وتدفعها للقيام بأحداث تتناسب معها حتى "تنتج شخصياتها المتميزة والفريدة"[٢] كالشخصية البدوية والشامية و... إلخ وهكذا لا تمتلك الحسكة إلّا الاسم كحقيقة مجسدة أو أراضي من الوحل والطين التي تُعرَف بها، أمّا باقي الأشياء الأخرى فتأخذ سماتها من سمات أهلها أو ساكنيها أو من تاريخها وثقافتها. من هنا اكتفى سعيد حورانية بالخطوط والملامح العامة للمكان دون الالتفات إلى التفاصيل إلّا ما له صلة بالجانب الفكري أو السلوكي الذي ينعكس على الشخصية مكوّناً ملامحها وهذا ما نسميه - بحفريات المكان - التي نلمسها في شخصيات القصة ومنها شخصية "مفلح بك".

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (محطة السبعا وأربعين)، مصدر مذكور، ص ٣٠٨ و ٣١٠.

(٢) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١٠٤.

فالمكان يؤثّر على الكائن الإنساني ويمنحه ملامح تميّزه عن غيره وتنسبه لذلك المكان، ملامح الحسكة في هذه القصة هي ملامح "مفلح بك" والمكان الذي نلمسه هنا مكان موضوعي لا"يبني تكويناته من الحياة"[1] وإنَّما مكان متخيّل يعيشه القاص في اليقظة والخيال ولذا يجسَّد المكان في جانبه الاجتماعي والسياسي "فالمكان يحمل معنى وحقيقة أبعد من الحقيقة الملموسة"[2].

وقد نجح سعيد حورانية في إبراز المكان عند المعلم الشامي في قصة "محطة السبعا وأربعين"، من خلال وصفه له فهو لم يتوقَّف على وجوده الموضوعي وأبعاده الهندسية وإنَّما بحث عن هذا المكان من خلال الشخصية التي تعطينا فكرة عنه ومن خلال فضاء المكان والشخصية فيه.

وقد تعامل القاص مع هذا المكان كشخصية من الشخصيات القصصية، زرع فيه بعض الحيوية والحركة حتى يبني المكان الثقافي من خلال الكلمات التي تنطق بها الشخصية الرئيسة في القصة. فالشخصيات القصصية هي العمود الفقري في إبراز صورة مدينة الحسكة وهي المكان الذي يختاره القاص للمعلم الشامي، هو مكان الغربة يظهر دور هذا المكان ومدى أثره في هذه الشخصية اجتماعياً ونفسياً.

ب - الأمكنة العامة :

تُعَدُّ الأمكنة المفتوحة العامة متاحة لكل أفراد المجتمع ولا تعدّ "الأماكن العامة ملك لأحد معين، بل تعتبر ملكاً للسلطة العامة (الدولة) النابعة من الجماعة والتي يمثّلها الشرطي المتحكم فيها وفي كل مكان من هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، ينظّم السلوك فيها، فالفرد ليس حرّاً"[3]. ويمكن

---

(١) عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص٩٣.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١٠٠.

(٣) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب "جماليات المكان: مجموعة من المؤلفين، المغرب، دار البيضاء: عيون المقالات، ط٢، ١٩٨٨، ص٤٢، بتصرف.

أَنْ يستخدم هذه الأمكنة كل أفراد المجتمع على السّواء. والهدف الأساسي من بناء هذه الأمكنة، عناية الدولة برفاهية الناس في المجتمع وتسليتهم وضمان راحتهم النفسية، لذا يمكن القول إنَّ الشوارع تُعدُّ من أبرز أماكن التنقل العامة التي يتردّد عليها الناس في المدينة.

١ - الشوارع:

يعدّ فضاء الشارع أحد الفضاءات المفتوحة للشخصيات الموجودة فيها، حيث يعبّر القاص من خلالها عن الصّور والمفاهيم التي تساعدنا على تحديد سماتها الأساسية والإمساك بمجموع القيم والدلالات المتصلة بها. فكان الشارع أحد ملاذات الشخصيات القصصية هرباً من ضيق الداخل المختنق إلى الخارج المفتوح حيث الفضاء المنفتح والنابض بالحياة وهو الشارع الذي يتحرك فيه الناس كل يوم وكل ساعة. ويتحول الشارع في بعض الأحيان إلى مكان مليء بضجيج المتظاهرين بوصفه فضاءً مفتوحاً يوحي بالاتساع والانفتاح للعابرين. يشكل الشارع أحد الفضاءات التي تشهد حركة الشخصيات القصصية إذ يصوّره القاص من خلال بيان أثره النفسي في الشخصية والحالة الشعورية التي تدفعها إلى الشارع.

يعدّ الشارع فضاءً مفتوحاً تكتنفه العلانية، يحمل ذكريات الإنسان المفرحة أو المترحة ويصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية، كما نلاحظ في قصة "الساقان السوداوان"، فالشخصية الرئيسة في القصة تتسكّع في الشوارع، تتجول بلا هدف، رغبة بالتجوّل أو المشي فقط. يشير القاص إلى ذلك ويقول: **"وهبط إلى الشارع، ورد على تحية الحارس، وأغمضت عينيه سيارة قادمة، فتسأل عن مصير سيارته في شعبة التصليح... تلفت حواليه، كل شيء يبدو بليداً حوله، حتى هو يحس بالخمول وتمنى أن يشهد أي شيء يسليه، مظاهرة في الشارع مثلاً. فيلماً سينمائياً، أقفلت دور السينما الآن ونظر في ساعته، واسترعت انتباهه ضجة ضعيفة.."**[١].

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الساقان السوداوان)، مصدر مذكور، ص١٥٠ -١٥١.

نلاحظ في هذا المقطع خروج الشخصية من المكان المغلق إلى الشارع، باعتباره مكاناً مفتوحاً للتجوّل الاختياري شديد الحرية، حتى تُحرِّر نفسها من الأفكار المتناثرة وتتسلّى فيه بحثاً عن المظاهرات أو السينما. هكذا يصبح الشَّارع مكاناً للتنفيس عن الفراغ ويمنح القاص مجالاً واسعاً لمعالجة موضوعات مرتبطة بالشارع.

ويمنح السَّير في الشارع نفسية المرء بعض الراحة التي لا يجدها في بيته المزدحم أو الفارغ من الحب. يقول القاص عن مصطفى في قصة "حفرة في الجبين": **"لما واجهني هواء الشارع.. تنفسّت بملء رئتي"**(١). وقد شعر "مصطفى" بالانتماء للشارع بعد صراعه الفكري مع أهله ليأخذ قسطاً من الراحة النفسية.

ويتميز الشارع بسمة الحرية وتجعله مفضلاً عن الأمكنة المفتوحة العامة الأخرى، يشعر فيه مصطفى بالحرية والراحة أكثر من الأمكنة المغلقة، فالمكان كما يقول يوري لوتمان، "يرتبط ارتباطاً لصيقاً بمفهوم الحرية ومما لا شك فيه أنَّ من أكثر صور الحرية البدائية، هي حرية الحركة"(٢) أو مجموع الأفعال التي لا يستطيع المرء أن يقوم بها في الأمكنة الضيقة أو المغلقة. ويُعدُّ "ياسين النصير" الشارعَ ": "صحراء المدينة وجزؤها الزمني، لامتداده طاقة على مد الخيال، لانعطافاته تحولات في الزمان والمكان، لسعته رؤية ريفية، ولضيقه رؤية المدن الصغيرة للوسطية، ولساكنيه حرية الفعل وإمكانية التنقل، وسعة الاطلاع والتبدل"(٣).

والشوارع عند سعيد حورانية هامشية لكنه يحرّك شخصياته القصصية داخلها، يمنحها تأثيراً وفعلاً في تصرفات الشخصيات في قصة "حفرة في

---

(١) (حفرة في الجبين)، المصدر السابق، ص٤٩٦.

(٢) مها حسن يوسف: المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨-١٩٨٨)، مرجع مذكور، ١٩٩١، ص٨٦.

(٣) ياسين النصير: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ -، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص١١٤.

الجبين" يرى مصطفى مظاهرات الناس من أجل حقوقهم وتحسين أجورهم داخل المعمل ويتأثر بها.

تتراكض الشخصية الثورية لحشد الجماهير، ويهاجم الجنود والشرطة في هذا الشارع السياسي المتظاهرين ويقبضون عليهم ويضعونهم في السَّيارات التي تسير بهم نحو النَّظارة. تبرز من خلال الشارع رؤية القاص لجانب من المجتمع يتمثّل في أصحاب الأعمال الذين لا يأبهون بمصير العمّال الذين يعملون عندهم. ويصبح الشارع مكاناً يقصده العمّال يحتجّوا من خلاله على القوانين التي كانت تستغلّهم ثماني ساعات بدون أجرة مناسبة وأصحاب الأعمال الذين كانوا يرفضون أوامر نقابتهم. وقد اقتصر الشارع عند سعيد حورانية على إشارات قليلة إلّا أنها كانت هامة بحضورها، في قصصه. ففي قصة "حفرة في الجبين" يطل علينا الشارع بحضوره المهم، يتحوّل إلى مكان لمسيرة احتجاجية للعمّال الذين كانوا ينادون بنقابة للعمّال تحمي مصالحهم وحقوقهم وتدافع عنهم.

٢ - الحديقة العامة:

تُعَدُّ الحديقة العامة من الأمكنة العامة المفتوحة، يرتادها النّاس، لتمضية وقت للاستراحة، والتمتع بأشجارها وأزهارها وحشائشها الخضراء، والركون إلى الهدوء النفسي والراحة. والحديقة مكان ألفة محببة ومسلية، يلجأ إليها الناس، يتعارفون فيها، وأحاديثهم فيها عامّة. أو يلجأ إليها الإنسان، يجلس لوحده شارداً مستذكراً ذكرياته المفرحة أو المحزنة. وقد لجأت الشخصية في قصة "الولد الثالث"[١] إليها هروباً من المكان المغلق، بيت سيدها، فبيت سيدها مغلق، يعطيها شعوراً سيئاً وكآبة كبيرة بمقابل الحديقة كمكان مفتوح مليء بالناس. وقد سمّى الكاتب الحديقة، وحدّد موقعها، حديقة البرلمان. ولجأت الشخصية القصصية إلى الحديقة، وهذه الشخصية هي من الطبقة المسحوقة الفقيرة، لجأت إليها وأخذت تجتر ذكرياتها منذ أيام الطفولة، تفكر، تتسلى، وقد تجد عن طريق المصادفة من

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الولد الثالث)، مصدر مذكور، ص٥٢٣ -٥٣٦.

يواسيها، أو ترتاح إليه بعيداً عن البيت الذي لم يجلب أصحابه لها إلّا المآسي والضغوط، جاءت إلى هذا المكان تتنفس هواء نقياً بدل أن تتنفس هواء البيت الذي يشعرها بالخزي والعار حيث يتم الاعتداء على كرامتها وشرفها. إنّ الحديقة كمكان عام ومفتوح يشعرها بالألفة والطمأنينة بعكس البيت الذي لا يشعرها سوى بالخوف والقلق والذل.

هنا تصبح الحديقة حلقة حركية واسعة بدل المكان الذي يحمل حيّزاً واحداً يحمل في طيّاته أناساً لئيمين لا يحملون شيئاً من الإنسانية، أناساً تكرههم وتحقد عليهم. هذه الفتاة الفقيرة مظلومة، تعمل كخادمة عند أناس يظلمونها وهم من الطبقة الثرية، ونجد هنا أنّ الكاتب أعطى تضاداً رائعاً ما بين الفقير والغني، الذي يستلب كرامة الفقير ويذلّه.

ووجود هذا البيت في الحي الراقي وقاطنيه الأغنياء قتل فيها روح البراءة والنقاوة والصَّفاء، أمّا الحديقة الصغيرة جميلة تشعرها بالراحة. وفيها قد تجد عالماً غنياً بالمشاعر والعلاقات العابرة التي قد تنعكس إيجاباً على نفسيتها، هربت من المكان الذي تحمل حجارته الصمّاء الموت، حجارة لا تحس، لا تتحرك، متحجرة كتحجّر أصحابه، تهرب الخادمة من هذا البيت الذي يحمل صقيع العالم وبرده، إلى مكان أكثر حميمة بأشخاصه المتنوعين، تلتحم مع الطبيعة في هذه البقعة الصغيرة الخضراء بدفئها وجمالها اللذين كانا يشبهانها يوماً ما. ويذكّرها هذا المكان بطهارتها ونقائها بعيداً عن سيدها الحقير وزوجته وأولاده. تهرب من بيت سيدها الذي يمثّل الحركة الضيّقة إلى الحديقة المفتوحة والذي يمثّل الحركة الواسعة. تهرب من المكان المحدّد والمقلق الذي قادها إلى المجهول إلى عالم لا محدد ومجهول بالنسبة لها أيضاً، لكنه لا يخيفها بل تشعر فيه بالطمأنينة أكثر. في هذه الحديقة لا تزال الحياة تنبض هناك.

عبَّرت لغة القاص الإيحائية والرمزية وبشكل مكثف وغني بالدلالات عن جماليات المكان بفضائه وحركة الناس الواسعة فيه ونقلت من خلاله أحاسيسه وأفكاره وخياله. وجاء الوصف السردي معبّراً عن مشاعر الشخصية التي تمثّل

حاضراً أسود مقتولاً لا يحمل أي شيء إيجابي، وبالتالي فقد تم قتل طفلين لها في بيت سيدها وهو إيحاء من الكاتب أنّ حاضر الشخصية مقتول ما لم تتحرك خارج إطار الظلم ووليدها الذي يمثل مستقبلاً مقتولاً أيضاً ولا قيمة له ما لم تتحرك أيضاً خارج إطار هذا المكان. بالتالي كانت الحديقة الواسعة المحيطة التي جلست فيها تحيطها بالحنان وتمثّل بالنسبة لها نموذجاً للرحم الأخضر أي دليلاً على الخصب والعطاء ونبضة من نبضات الحياة والأمل بالنسبة لهذه الفتاة. نجد أنّ هذا المكان بدأ جماعياً وانتهى ذاتياً خاصاً بتعبيراته.

إنّ هذا المكان (الحديقة)، الذي بيّن الكاتب أنّه يعج بالأطفال وهم يمثلون المستقبل المشرق يبقى محفوفاً بالمخاطر، حيث رمّز الكاتب إلى أنّ الحديقة مليئة بالأطفال ورجال الدّرك بشكل دائم، كما يقول السارد: **"وعندما خرجت تنفست بارتياح، فقد كان هذا اليوم هو اليوم الذي ترتاح فيه من هذا البئر اللزج الذي تسميه بيتها، وعندما وصلت إلى حديقة البرلمان شاهدت الدرك كالعادة، وقد جلسوا يستريحون وحولهم جيش من الأطفال"**(١). والحديقة تمثل للفتاة شريان الحياة، بعكس بيت سيدها القبيح الذي يفتقر إلى الطبيعة والحنو ولا يحمل إلاّ دلالة الموت.

في الطبيعة الحب والبراءة والأنوثة والجاذبية وفي البيت الموت والظلم والانهيار وقتل المستقبل. تمدّها الحديقة بروحها، تهمس إليها بأسرارها، تستذكر فيها طفولتها بعيدة عن بيت ظالميها، تتذكر نقاوتها التي تشبه نقاوة الطبيعة في الحديقة وهي تكاد تختنق، تنبش فيها أحلام الطفولة ومأساتها، تعي أخيراً واقعها المرّ والمخيف وتتفتح وتكتسب تجربة قد تكون مفيدة لها. وقد كشف الكاتب فيها بوضوح عن تلك المشاعر الغامضة حيال واقع جديد، بانعطافاته الحادة حيث عبَّرت اللغة في معناها الواضح والصريح والموحي والمُرَمَّز أحياناً عن واقع الظلم الواقع على حاضر الفقير ومستقبله، وأشارت اللغة بجلاء أيضاً إلى اغتصاب الفقير بدلالته الروحية والمادية، وبزوغ ظاهرة العنف، تنظيراً وسلوكاً.

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الولد الثالث)، مصدر مذكور، ص٥٣٢.

٢ - الأمكنة المغلقة:

تمهيد:

تلعب الأمكنة المغلقة "دوراً حيوياً على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية"[١]، وتسعى إلى عرض العلاقة اللصيقة بينها وبين شخصياتها القصصية من جهة والمجتمع وحياة الشخصيات الاجتماعية والثقافية والسياسية من جهة أخرى. تعبِّر عن خلجات شخوصها الذين يقيمون فيها، تفوح منها رائحة التفاعل الملموس بين أناسها؛ لأنَّها خاصَّة بعدد محدود من الأشخاص الذين يقطنون فيها أو يترددون عليها. ولها خصوصيتها وتأثيراتها على شخوصها. وتعدّ الأمكنة المغلقة ظاهرة مكانية مجتمعية، تؤثر في أشخاصها ويؤثرون فيها بما يملكون من عادات اجتماعية وأخلاقية. والأمكنة المغلقة متعددة، منها الأمكنة المغلقة الأليفة كالبيت الأسري والأمكنة المغلقة المسلية كالمقهى والملهى ومنها الأمكنة المغلقة المخيفة كالسجن والنظارة هذه الأمكنة مثل المقهى تعدّ من الأمكنة المغلقة الاختيارية المسلية هي الأمكنة التي تؤوي الشخصية التي تبحث فيها عن الألفة والأمان لمدة طويلة من الزمن، فهي المأوى الإرادي للإنسان كالبيت والملاهي والمقاهي. وتحتوي الأمكنة المغلقة الإجبارية المخيفة المرء دون إرادته وتكون مصدراً للخوف والإكراه وتفرض على المعتقلين قوانينها مثل عدم حريّة الحركة والانتقال في الفضاءات المكانية الواسعة وعدم التعامل مع الناس والمجتمع كالسجن مثلاً. وقد ظهرت هذه الأمكنة في العديد من قصص سعيد حورانية، حيث ظهر السجن واضحاً وجليّاً في قصتي "المهجع الرابع" و"حفرة في الجبين" وظهر المقهى في العديد من قصصه كقصة "صولد"، و"مشروع إنسان" و"سنتان وتحترق الغابة".

---

(١) حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠، ص٣٢.

أ - الأماكن المغلقة الاختيارية:

ويُقْصَدُ بهذه الأماكن، تلك التي تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتنشأ بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر. وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة و"مظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين يقطنون تحت سقوفها"(١).

وتمثل تلك الأماكن التي عاش فيها مصطفى في قصة «حفرة في الجبين»، «حامد» في قصة «سريري الذي لا يئن»، «سالم» في قصة «الخيط المشدود»، سعيد في قصة «أخي رفيق»... إلخ، تمثل هذه الأمكنة مرحلة الطفولة بالنسبة لهذه الشخصيات في مدينة دمشق. أو تلك المقاهي والملاهي في قصص «سنتان وتحترق الغابة»، «صولد»، «مشروع إنسان»، «إميليو»، «الخفاش يفتح عينيه».

١ - الأمكنة الأليفة:

يُعَدُّ البيت المكان الأول الذي يوجد فيه الإنسان فهو عالم الشخص الذاتي، فيه تتكشف خبايا نفسه وفيه يعبر عن مواقفه إزاء الناس والأشياء، فهو مكان الألفة والحماية. وللبيت أهميته وحضوره الدائم في معظم قصص سعيد حورانية حيث نجده يفتتح قصصه بمحاولة إعطاء صورة عن البيت الأسري مثلما نلاحظ في قصة «سريري الذي لا يئن»، «الخيط المشدود»، «حفرة في الجبين» و...إلخ.

والقاص في هذه القصص لا يقف عند حدود الوصف الموضوعي للبيت؛ وإنما يحاول أن يكشف عن تلك العلاقة الحميمة التي تربط البيت بساكنيه من خلال الكشف عن حضور الشخصية في المكان وتألقها الوجودي، فالشخصية تحاول من خلال الذاكرة استحضار ذكرى مكانها الأليف أو "المكان الأمومي" كما ينعته ياسين النصير: فهو «التركيبة التي تستعير من الأم ديمومتها البنائية"(٢).

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٤١.

(٢) ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، مرجع مذكور، ص ٢١٠.

يشكّل فضاء البيت الأسري أحد الفضاءات المهمة التي يهتم به القاص اهتماماً خاصاً لما تتميز به من أهمية خاصة على الصعيد النفسي وبما تثيره عملية التذكر من أحاسيس ومشاعر. شغلت الأمكنة الأليفة ممثّلة في البيوت الأسرية حيّزاً كبيراً في قصص سعيد حورانية على سبيل المثال، قصة"سريري الذي لا يئن" تحمل في عنوانها كلمة السرير لتجعل البيت أهمّ مرتكز يقف عليه الحدث القصصي.

وهذه القصة تتخذ من الغرفة مكاناً تدور فيه أحداث القصة حيث يحتم وجود الغرفة طبعاً وجود البيت الذي كان بالغ الأثر على الشخصية الرئيسة في القصة.

وتحافظ القصص والروايات العالمية على "عنوان البيت" كمكان واقعي أو رمزي تتحرك فيه الأحداث والشخصيات حيث تنسج هناك حياة كاملة، فقيرة ومتنوعة، فالبيت هو "كوننا في العالم إنه كما قيل مراراً كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[١] يوحي لنا ألفة الأم ورحمها بهذا الكون، يمتلك تلك الجاذبية التي تربط الإنسان به كما في قصة "سريري الذي لا يئن"، الأمر الذي جعل القصة تسرد بضمير المتكلم المباشر الدال على القاص الذي يخاطب - الشخصية الثانية - يعزّزه الحضور الجلي للمكان الأليف، هذا المكان المتمثل في غرفة حامد مركز ثقل القصة، منها تنطلق أحداث القصة وفيها تنتهي وهي المكان الأليف "الذي يتشبَّث بساكنه يصبح الرحم للجسد بجدرانه التي تتقارب"[٢]. كما يمتلك تلك الرومانسية والحنين إلى زمن الماضي "فلا يوجد حالم واحد يستطيع أن يظل غير مبال وهو يطالع صورة البيت"[٣]. وتبقى صورة البيت تطارد ذاكرة حامد حتى وهو في غربته عندما غادر بيت أهله إلى **"غرفة غريبة بين أناس غرباء"**[٤].

---

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص٨٠.

(٣) المرجع السابق، ص٨١.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (سريري الذي لا يئن)، مصدر مذكور، ص١٩٢.

ويبقى الإحساس بالمكان قوياً لأنّه يسكن أعماق وجدان راوي القصة ومن ورائه القاص، ويبقى حضوره مستمراً في القصة حتى تصبح غرفة حامد القلب النابض لهذه القصة وللقاص على السواء. وتدلّ على سيطرة المكان وجاذبيته، ويعيش المكان مع الإنسان في هجرته أو ترحاله وهذا ما نلمسه في هذا المقطع من هذه القصة: **"ترى هل نمتم الآن يا أخوتي، بعد أن أتعبكم البكاء؟ أم مازلتم تفكرون في ذلك الراحل الذي ينام في غرفة غريبة بين أناس غرباء على سرير يئن تحته كلما قام بأية حركة؟"**[١].

نلاحظ في هذه المقطع حضور ذكريات إخوته الدائم حتى وهو في غرفته الغريبة وعلى سريره، فالسَّرير ظلٌّ يلاحقه ويتحول من مجرد عنصر من عناصر العالم الخارجي إلى رمز يحمل دلالة خاصة في نص القصة.

قد استعان سعيد حورانية بالرَّمز، فالسرير امتداد للبيت ولغرفة الشخصية. وساعد هذا الرمز على بناء جمالية المكان وشعريته التي "تستدعي اللغة المعبّرة عنها والوسائل المعيّنة على كشفها وإبرازها بمعنى أنها تستدعي الرمز مثلاً لكي تفرغ فيه أو تحمّله الدفقة الشعورية والشحنة العاطفية التي تمنحه القوة التعبيرية من جهة وتربطه بالتجربة الحالية من جهة ثانية"[٢]. كما نلمس شعوراً قوياً تجاه هذه الغرفة التي يعيش حامد فيها عن طريق الترميز بالسرير وهو "المكان الرمزي الذي يُرَمِّزُ به"[٣] القاص لغرفة الشخصية لأنَّ "الرمز هو شيء له وجود حقيقي مشخص ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد"[٤].

---

(١) (سريري الذي لايئن)، المصدر السابق، ص١٩٢.

(٢) إبراهيم الحاوي: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٤، ص١٧٩.

(٣) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١.، ١٩٩٤، ص١٦.

(٤) أحمد أبو زايد: الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، الكويت: مجلة عالم الفكر، مج (١٦)، ع (٣)، ١٩٨٥، ص٤.

وتعدّ الغرفة المكان الغالب في قصص سعيد حورانية و"الغرفة عادة، مكان يرمز إلى الحياة الداخلية الحميمة والحماية من العدوان الخارجي، لكنَّ الغرفة عند (سعيد) تنقلب على من يشغلها. وكثيراً ما يؤكد (سعيد) أهمية هذا المكان المتميز بأن يجعل منه عنواناً لهذه القصة أو ذاك"[١].

وقد كان البيت في قصة "سريري الذي لا يئن" بالنسبة لحامد، المنطلق والنهاية ويمثّل القاعدة والأرضية لذاكرته وأحاسيسه ومشاعره وهو الذي يقول عندما يودّع بيت أهله: **"ولسوف أذكر إلى الأبد تلك الجدران التي كانت تقف صامدة في وجه الشتاء، تردها عني بصلابة ووقار. ليست غرفتي فقط هي التي ودعتني!! لقد شعرت بالبيت الفسيح كله يعتريه وجوم وصمت... الأرض.. والياسمينة.. والفلة التي وضعت لها السماد منذ يومين.."**[٢].

ولا عجب في ذلك "فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة"[٣]. وبيت الطفولة هو المكان الأليف حسب تعبير غاستون باشلار "حيث تتكون ملامح الألفة وأحلام اليقظة فالحياة تبدأ بداية جيدة، تبدأ مسيّجة محمية دافئة في صدر البيت"[٤].

إنَّ بيت الطفولة مكانٌ دافئٌ يبعث فيناً شعور بالحماية والدفء والطمأنينة وهو الذي نلمسه في هذه العبارة: **"قلت لهم إني سأشاهد غرفتي قبل أن أرحل، فسكتوا جميعاً، وقالت أختي مديحة: إنه ليس فيها أحد، فاندفعت أرتقي السلم إليها.. آه يا غرفتي العزيزة....**

يا للموجة الباردة الرطبة التي أحسستها على وجهي وأنا أراك فارغة!! تحتضنين بضع أوراق متناثرة هنا وهناك، في فوضى وإهمال، وجدرانك التي كانت فاصلة، أصبحت أشد ميلاً إلى قتامة...

---

(١) سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر:الكويت، مج (١٥)، ع (٤)، ١٩٨٥، ص١٠١٥.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (سريري الذي لا يئن)، مصدر مذكور، ص١٨٦.

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٧.

(٤) المرجع السابق، ص٦.

أبداً يا غرفتي العزيزة.. أبداً لن تقوم صداقة بعد، بيني وبين أية غرفة أخرى في العالم"[١]. وقد تحولت الغرفة هنا من الحقيقة المجردة إلى الرمز المليء بالايحاءات، بعد أن أصبحت جزءاً هاماً من حياة حامد، لم تعد الغرفة التي يعرفها الجميع بمعناها العادي المجرد، بل تعدَّت هذا لتحمل مشاعر الحب والصداقة. وعندما يترك حامد بيت أهله ويعيش وحيداً في الغربة نلاحظ إطلاق عواطفه تجاه غرفته السابقة.

وغرفة حامد في قصة "سريري الذي لا يئن" تشبه غرفة مصطفى في قصة "حفرة في الجبين" حيث نراها أليفة، تتعاطف معه وتحسّه بألفة الماضي، يجد فيها مسحة من الجمال.

ويتعرّض القاص من خلال البيت لجوانب كثيرة من الشخصيات القصصية والبيت يمثِّل نقطة انطلاق للحديث عن حياة الشخصيات القصصية وتناول قضايا وطنية واجتماعية وسياسية كما نلاحظ في علاقة الانتماء التي تثبت انتماء مصطفى إلى هذا المكان والمتمثل في حبه لأسرته وأبيه. ويتميّز "المكان الأليف دائماً بتلك الجاذبية القوية"[٢] والشعور بالحماية والدفء "يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية"[٣].

أمّا مظاهر الاغتراب وسوء التفاهم التي صاحبت هذا المكان الأليف فظلتْ صورة مغروسة في ذاكرة مصطفى: **"عندما حملت متاعي وغادرت البيت.. كان صوته يلاحقني كرصاص طائش.. وكنت أذكره تماماً وهو يقنعني بصوت جاف أن أظل في البيت.. وكنت أعرف تماماً أنه يتعجلني للرحيل.. وأبي وراء شجرة الياسمين يجلس صامتاً يداعب قطته المفضلة ولا يرفع وجهه أبداً.."**[٤]. وتُعَدُّ الذاكرة العمود الفقري للقصة، تصوّر البيت الأسري، تُبرز

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (سريري الذي لا يئن)، مصدر مذكور، ص ١٨٦.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٤٢، بتصرف.

(٣) المرجع السابق، ص٣٧.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (حفرة في الجبين)، مصدر مذكور، ص٤٩٣.

المكان وما يتعلق به من أشياء وحوار الشخصيات. ويلمس المتتبع لتداعيات سالم في قصة "الخيط المشدود" أنَّ هذا البيت الأسري يتحوّل إلى مكان أمومي، يعوّض عن الحنان المفقود "**أما أختاه اللتان أوصته أمه قبل أن تموت بهما.. وتذكر أمه في تلك اللحظة بوجهها الساذج المدور وعينيها اللتين تقبع فيهما دهشة دائمة والبقعتين الحمراوتين على خدها الطري.. ترى لو كانت الآن في البيت أكان يغادره؟ ولم يدر لماذا أحس برغبة في أن ينسى هذه الذكرى**"[١]. ولا عجب في ذلك لأنَّ البيت يذكّره بأيام طفولته والحماية التي كان يشعرها في حضن أمه وهذه صفة مشتركة تربط المكان الأليف بتلك "الحماية والدفء والطمأنينة"[٢].

نلمس في هذا البيت، فضاءً مضاداً لذلك المكان الأمومي وهو مكان الإهانة وفارغ من حب الأم وحمايتها، "فالحالات النفسية المتضادة يوضح بعضها بعضاً وبضدها تتميز الأشياء، وقانون التضاد أحد قوانين التداعي"[٣].

وقد استعان القاص بمظاهر الفضاء الخارجي الذي يعكس بعض تصوراته حول ما حدث بينه وبين أبيه فالمكان يحمل تصورات مثلما يحمل أفكاراً. فها هو"سالم" يتذكر أخاه "عثمان" وأهله وأباه: "**وعوت صفارة القطار من جديد واصطدمت ذبابة بالمرآة محدثة طنة داكنة بينما كانت رائحة الزيزفون تنبعث خفيفة من النافذة تذكره بالضفادع التي تنق من البعيد...**

إنه الآن حقير عندهم .. وتذكّرهم واحداً واحداً، أخوه عثمان إلى يمينه و"ممدوح" يجلس قبالته يداعب ابنه العليل القذر"[٤]. نلاحظ من خلال هذا المقطع أنَّ القاص يصوّر المكان الذي يقطن فيه "سالم" ويصفه معتمداً على الأشياء المرئية وغير المرئية مثل الصوت والرائحة والظلال.

---

(١) (الخيط المشدود)، المصدر السابق، ص١٧٦.

(٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص١٦.

(٣) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الأول، بيروت: **دار** الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص٢٥٨.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (الخيط المشدود)، مصدر مذكور، ص١٧٢.

يتجسّد المكان عبر جميع مظاهر المحسوسات والملموسات ليشير إلى حالة من التوافق والانسجام المتفاعل بينهما. وعلى هذا "تُربط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أو ما يمكن تمثله في المكان"(١). وأول ما نلاحظه في المقطع الآتي أنَّ فضاء المشهد مايزال متراميًا أي مايزال فضاءً بانوراميًا يفتقد أبعاده المميزة "**ورن شيء بعيد واندفعت صفارة قاطرة نحو أذنيه متسلسلة من شقوق باب غرفته المتطاول.. لعنة الله على مشاحنات**"(٢).

نلاحظ أنَّ هذا المشهد المكاني من غرفة سالم، يبقى ساكنًا لم يستغل في خلق ديكورًا متحركًا؛ فصوت صفارة يبقى فضاءً خارجيًا يعكس تلك التصورات الداخلية - أي التعبير بالخارج عن الداخل.

ويمكن القول إنَّ هذه الصورة الفنيّة من الغرفة تعكس حالة الشخصية النفسية، فالشخصية تشعر بعدم وجودها وضياعها النفسي المتمثل في حالة النشوة التي عاشتها في الماضي، لذلك كان من الصعب عليها أن تجد أي حدود لمشاعرها المتأججة التي ألغت حدود الزمان والمكان إلّا أنها أتاحت المجال واسعًا أمام الخيال؛ لترحل إلى عالم الذكريات التي تعيشها في بيتها الأسري.

٢ - الأمكنة الاختيارية المسلية:

وهي الأمكنة التي يختارها المرء، يبقى فيها فترة من الزَّمن بغرض التسلية والترويح عن النَّفس، أمكنة تستقبل جميع الناس دون استثناء، يلتقي فيها الناس من أجل خلق حوار أو جدال حول قضية معينة كالسياسة أو الاقتصاد، أو من أجل اللهو واللعب والتسلية. ومن أمثلة الأمكنة المغلقة الاختيارية والمسلية المقاهي والملاهي.

---

(١) عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨١، ص١٤١.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (الخيط المشدود)، المصدر السابق، ص١٧١.

١ - المقهى:

يوصف المقهى بصفته مكاناً مغلقاً بتجمّع الناس في فضائه، يقدّم تفاعلاً ملموساً مع الشخصيات من خلال الأحداث التي تجري فيه عن طريق الحوارات والوصف. والمقهى مكان إقامة اختياري يتردّد عليه الناس بمختلف أصنافهم وطبقاتهم الاجتماعية لتمضية الوقت وتلبية حاجاتهم النفسية، وهو "مكان معد للإقامة المؤقتة"[١].

يمكن القول إنّ المقهى يشكل واحداً من الفضاءات الخاصة التي تتميز بتنوع دلالاتها الفنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات ومن طبقات اجتماعية مختلفة، تحاول البحث عن راحتها النفسية في وسط ذلك الفضاء المغلق. ومن أولى المقاهي الذي يقف عندها القاص في قصصه مقهى «الهافانا» المعروف الذي يتحول إلى مكان بارز في قصة «سنتان وتحترق الغابة» ليقدّم صورة حية عن ذلك المقهى وما ينبثق عنه من دلالات فنية فهو البؤرة المكانية التي تلتقي فيها شخصية المثقف القصصية مع أبي إبراهيم وابنته فاطمة. ويعطي سعيد حورانية في هذا الوصف صورة سلبية عن دلالة المقهى ويجسده مكاناً للشائعات الرخيصة عن بنات أبي إبراهيم خديجة وسعاد.

ويقف عند المقهى في قصة «صولد» حيث يصوّره مكاناً "لتأطير لحظات البطالة والممارسة المشبوهة"[٢] ثم يضيف لدلالة المقهى دلالة أخرى تتمثل بانفتاحها على الخارج الضاج بالحركة والنشاط وصيحات بائعة اليانصيب.

وتشكل المقاهي في قصص سعيد حورانية إحدى الفضاءات الانتقالية التي كانت الشخصيات دائمة التردد عليها، ويتحول إلى مكان للتعارف، تتعرف فيه الشخصية القصصية على الآخرين. ففي قصة «سنتان وتحترق الغابة» يرسم القاص صورة عن طبيعة الجو في ذلك المقهى وما كانت تثيره من أحاسيس ومشاعر وذكرى الوطن لدى شخصية أبي إبراهيم الذي يحاول استحضاره وسط تلك الأجواء. وقد خصَّه سعيد حورانية مكانة هامة في

---

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص٨٧.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٩١.

قصصه، حيث نرى في قصة "صولد" أنّ الأحداث تدور في المقهى. وكان للمقهى أهمية في حياة الشخصية الرئيسة في هذه القصة، حيث كانت ترتاد المقهى بكثرة، يقول في وصف المقهى: **"كان بجانبنا رجل يحلف بالطلاق أنه لم يسرق الجوكر، وآخرون يعربدون ويرافقون الراديو وصوته المتميع، وهناك في الزاوية جلس الشباب يتحدثون في السياسة.. السياسة؟ هه.. يا لها من عالم قديم، تفصلني عنه عصور جيولوجية سحيقة.**

وفي غرف جانبية كان الصمت يسترعي الانتباه!! إن آخرتنا هناك!! في هذه الغرف الجانبية، حيث لا يخرج منها المقامرون الكبار على الإطلاق!! وحيث تبدأ الفيشة بخمس ليرات فلا يخرج الواحد إلا رابحاً أو خاسراً مئات الليرات"[١].

يتبيَّن للقارئ من هذا المقبوس مدى اهتمام القاص بوصف المقهى وأناسه. وقد قدّم فيه وصفاً لغرفة جانبية في المقهى، تعكس هوية قاطنيها. حيث "يلعبون جالسين فيه بالوقت والورق وحبات مربعة صغيرة"[٢].

يختلف المقهى في هذه القصة عن باقي المقاهي في قصص سعيد حورانية، بوصفه مكاناً يلهو ويقامر فيه الرجال. يتسلّون ويروّحون عن أنفسهم يمنح الجلوس في المقهى لأشخاصه "راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته المزدحم فالجالس في المقهى يستطيع أن يمدّ بصره، حتى وهو يعمل، كما يستطيع أن يمدّ بفكره خاصة"[٣]. يؤثر المقهى على الشخصية من الناحية النفسية في قصة "صولد" وينقلها من حال إلى حال، لا يمنحها الراحة كما نلاحظ في هذا المقطع: **"وعند باب القهوة أصابتني الحمى مرة واحدة، أخذت أرتجف وخفق قلبي فشعرت به كعجوز مشرف"**[٤].

وهذه الحالة النفسية التي تعاني منها الشخصية، لا تعني راحة الشخصية نفسياً بل تشير إلى ضغطها النفسي بسبب غربتها الذاتية.

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الصولد)، مصدر مذكور، ص٣٤٤.

(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص١٠٣.

(٣) ياسين النصير: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ -، مرجع مذكور، ص٤٢.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (الصولد)، المصدر السابق، ص٣٤٣.

ويلاحظ المتتبع لمشاهد القصة أنَّ الشخصية الرئيسة فيها تلتقي بأصدقائها في ذلك المقهى، تجلس معهم، تقضي الكثير من أوقات التسلية، تشمّ روائح متنوعة في هذا المكان المنفي كرائحة القهوة والدخان والتنباك، فالمقهى بالنسبة لها يمثّل الحرية وعدم الشعور بمحدودية الزمان والمكان، عدا عن التمتّع بأنواع المشروبات التي تقدّم في المقهى.

والأحاديث التي يتم تبادلها بين الجالسين في المقهى غالباً ما تكون خارج إطار محيط الأسرة "فالجلساء في المقهى أتوا من أماكن أسرية ووظيفية ليست مهيأة لأنْ تبتدع أحاديث خارج نطاق محيط الأسرة أو العمل"[١]. وعلى الرغم من ذلك نجد أنَّ المقهى مملوء بالأشخاص الذين يتجمعون في صالة المقهى من أجل الرّاحة وسماع الأخبار من مذياعه والحديث عن أمور كثيرة لاسيما السياسية منها، كما الشخصية الرئيسة في قصة "صولد".

المقهى الشعبي ليس مجرد المكان الذي تجلس فيه "الفئات الشعبية العاطلة عن العمل"[٢] أو يأوي الأشخاص بعد يوم من التّعب والعمل، إنَّه المكان الذي يمتاز بانتشار الأفكار السياسية والثقافية والاقتصادية، بين روّاده. وهي "مقاه يتردّد عليها الناس عامة"[٣]، تحتوي مختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية. والمقهى مكان "يحتضن الحوار والنقاش المثمر بين المثقفين والسياسيين والفنانين"[٤].

يصبح المقهى بهذا التعريف مكاناً للتعارف والتخلص من الوحدة، وقد اختارت هذه الشخصيات المقهى لتمارس فيه العطالة وتمضية الوقت، بعد أن جعلها الواقع المؤلم على هامش الحياة وغرّبها عن ذاتها.

نلاحظ في قصة "مشروع إنسان" كثرة حضور الشخصية الرئيسة في الأماكن المغلقة كالمقهى والبيت معبّرة عن اغترابها الذّاتي وعزلتها وعجزها

---

(١) ياسين النصير: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ -، مرجع مذكور، ص٤٢.

(٢) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص١٠٠.

(٣) المرجع السابق، ص١٠١.

(٤) المرجع السابق، ص١٠١.

عن القيام بالدّور المنوط بها وهو تغيير حياتها إلى الأفضل والأجمل مثلما تعبّر عن نفسها قائلة: **"هل أنا فرد سيء إلى هذا الحد الذي أشعر إزاءه أنني منسلخ عن العالم؟ مرة واحدة شعرت بإنسانيتي.. شعرت بأنني مع هذا الجمع.. مع هذه القامات التي تمشي على رجلين والتي تفكر وتحلم وتغني.. دخلت مشرباً في مقهى بولوني صغير.. كان الناس هناك من مختلف الأجناس يغنّون كأسرة واحدة. لم تحدجْني الأنظار مستفسرة حين دخلت.. لقد دخل إنسان جديد مثلهم، وبعد لحظة انفجرت أغني أغنية عربية، وسكت الجميع ونظروا إلي بحب.. لقد شعرت بهذا الحب كما أشعر بلمسة نار محرقة، وداروا حولي وسألوني أن أرقص وأغني وأشرب معهم وأن أعلمهم أغنيتي.."**[١].

يشير هذا المقبوس إلى جماعة من سكان المدينة الذين يعيشون حياتهم اليومية ويختلفون عن بعضهم البعض. يلجؤون إلى المقاهي لتمضية وقتهم، يحصلون على راحة نفسية، يمنحهم إيّاها فضاء المقهى بعيداً عن العالم الخارجي المزدحم.

وقد نجح القاص في جعل المكان المغلق (المقهى) يعبّر عن الطبيعة النفسية والفكرية لشخصيّاته القصصية ويشير إلى اغترابها عن المجتمع والنّاس حيث يصوّر المقهى البولوني "مكاناً يتيح للشخصية فرصة لتعبّر فيها عن ذاتها، بمعنى أنَّه المكان الملاذ والملجأ"[٢].

وفي قصة "سنتان وتحترق الغابة" يصوّر سعيد حورانية المقهى الذي يوجد "في الطرف حيث يسحب خلفه محلة شعبية متزاحمة البيوت، متداخلة الأزقّة، عندئذٍ يكون المقهى نهاية مكانية لتلك السِّلسلة المتلاحمة وهي بهذه الوضعية تستجمع قواها الذَّاتية لتوفّر لوناً من الرّاحة، تصنعها حرفيات الشَّكل الذي يجمع بين باحة الدار الواسعة والإطلالة على الشارع"[٣].

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (مشروع إنسان)، مصدر مذكور، ص٣٥٦.

(٢) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص١٩٧، بتصرف.

(٣) ياسين النصير: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ -، مرجع مذكور، ص٤١.

وقد يكون المقهى "باعثاً لذكريات الإنسان التي تظهر عنده كلّما التصق به، وقد تكون منفّرة بحسب نظرة هذا الإنسان للمكان، وهذه الذكرى سواء أكانت تدلّ على فرح أم حزن، فإنها تنبجس في خلد الشخصية"[١] القصصية.

يشير القاص إلى ذكريات أبي إبراهيم المؤلمة عندما يتذكر وطنه وأرضه فلسطين وتلك الليلة التي هرب فيها عن بلده. تتمحور الأحداث القصصية من خلال الحوارات التي تجري في المقهى بين سيد سليم وأبي إبراهيم حين شرب الشاي ويقول: **"لا أزال أتذكرها إلى الآن، كتلة سوده داكنة تثير في انحدارها الأحجار والصخور.. والصرخات الهلعة تنبعث من على يميني وشمالي.. كان اللاجئون يفسحون الطريق أمامها حتى لا تجرفهم.. وأنزلت فاطمة وقعدت على الأرض أبكي وأغطي عيني.. في لحظة واحدة أفقد بيتي وبلدتي وزوجتي.. و.. التفت جزعاً نحو إبراهيم الذي ألقته من يدها.. ركضت إليه.. وأخذت أحملق في الظلام لأتعرف عليه.. أتعرف شو كان هذا الشيء الملقي على الأرض يا سيد سليم؟ كان صرة ثياب ظنتها المسكينة أم إبراهيم في لهوجتها وذعرها.. ابننا إبراهيم.."** [٢].

يرسم سعيد حورانية صورة واضحة عن أبي إبراهيم/الشخصية المتحاورة من خلال الكلمات التي ينطق بها. ويعطينا صورة دقيقة عن الجانب النفسي للشخصية من الداخل وطريقة تفكيرها، كذلك يصوّر الجانب الاجتماعي لهذه الشخصية الفقيرة، فالحوار الدائر بين جالسين في المقهى كسيد سليم وأبي إبراهيم في هذه القصة، يساهم في تصوير شخصية أبي إبراهيم من النواحي (الجسمية والنفسية والاجتماعية).

ويشير إلى الاحتلال الصهيوني، إذ يقول أبو إبراهيم: **"لو تركونا ندافع عن نفسنا، لظللنا نقاتل خمس سنين، وحياتك ما يدخل فيها كلب صهيوني..... قالوا اليهود هجموا!! كل من يستطيع الرحيل فليرحل.. وحصلت طوشة وهوشة، كيف؟ الصبح كان الجيش الأردني.. ماذا صار.. لك شو الخبر؟ وتذكرنا ما قاله لنا**

---

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص٨٧.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (سنتان وتحترق الغابة)، مصدر مذكور، ص٣٣١.

النازحون إلينا عن جيش العراق وقيادته.. الانكليز يا سيدي الانكليز.. وحملنا يا سيدي ما خف وغلا.. تفوه عالخيانة وميت تفوه.."[1].

يعتمد سعيد حورانية على الحوار كتقنية مساعدة من أجل تناول القضايا السياسية والاجتماعية كالاحتلال والفقر والتجوّل، على الرغم من أنَّه يشغل حيزاً أقل مما يشغله السرد والوصف لكنه من "العناصر المهمة في الطريقة الدرامية، وربّما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ"[2].

يجري القاص، الحوار في المقهى باعتباره مكاناً يحتضن النقاش والحوار حول قضية معينة، وللمقهى أهمية كبيرة في خلق هذا الحوار فهو يحتوي الناس من مختلف الثقافات ويتيح المجال لتعارفهم على بعضهم البعض، ويمنحهم راحة نفسية، ويبعدهم عن فضاء العالم الخارجي.

يصوّر سعيد حورانية جانباً آخر من المقهى، ويصف شخصية أخرى تتنقّل في المقهى، متعبة كئيبة هي فاطمة (بائعة اليانصيب) تقف أمام الطّاولات تبيع في المقهى أوراق اليانصيب التي يشتريها النّاس من أجل اختبار حظوظهم، غير أنَّ البائعة الجوّالة ليس لها موقع محدّد أو مكان معيّن، بل نجدها تنتقل من مكان إلى آخر. والمقهى فضاء تتردّد فيه بائعة اليانصيب خائفة من خادم المقهى عدوّ البائعين المتجوّلين الأوّل، إلّا أنَّ المقهى يعتبر فضاءً مهمّاً بالنسبة لها لكثرة تردّد الناس عليه. تدور بين الزبائن ليشتروا أوراقها وتتمكن من العودة إلى البيت بعد **"بيع خمس عشرة ورقة"**[3].

يمكن القول إنَّ المقهى مكان نصف مغلق لأنه يحمل في تكوينه شيئاً من خاصية البيت أو مكان نصف مفتوح بسبب كثرة المرتادين عليه يحمل شيئاً من خاصية الشارع ويستقبل جميع الناس دون استثناء.

---

(١) المصدر السابق، ص٣٣٠.

(٢) أ. أ، مندولا: الزمن والرواية، مرجع مذكور، ص١٢٣.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة (سنتان وتحترق الغابة)، مصدر مذكور، ص٣٢٧.

ومن الأماكن الاختيارية التي يشير إليها سعيد أيضاً الملهى الذي يتحول إلى المكان البديل عن البيت بكل ما يحمله من معاني الألفة للذين فقدوا آمالهم أو يبحثون عن مكان لقضاء بعض الوقت بعيداً عن أنظار الناس.

٢ - الملهى:

يعدّ الملهى مكاناً يلهو فيه الرجال من أجل التسلية والترويح عن النَّفس، ومليء بالرّجال والسكارى الذين يتناولون أنواع المشروبات والمأكولات طيلة الليل فضلاً عن استمتاعهم بوسائل التسلية كحلبة الرقص.

ومن الأماكن الخاصة التي يشير إليها سعيد حورانية أيضاً الملهى الليلي حيث تتعرف فيه الشخصية على اميليو المغني في قصة «إميليو». ونكشف في هذه القصة فضاءً انتقالياً ذا مظهر خاص تميز بطابعه الأوربي الذي لا نكاد نرى له مثيلاً في المدن العربية.

هذه الأماكن تتميز بكثرة التنقلات وعدم الاستقرار وفيها تبحث الشخصيات القصصية عن الاستقرار، ولكن هذه الأماكن غالباً ما تمرّ عليها الشخصيات وتظل علاقة الشخصيات بهذه الأماكن علاقة غير حميمة وغير عميقة إذ إنها تظل مجرد مأوى تلجأ إليها الشخصيات. وما يلاحظ على القاص أنه يجسد الوضع النفسي للشخصيات من خلال علاقتها بالمكان. فمكان المقهى أو الملهى يحمل دلالات مشحونة بالعاطفة لأنه المكان الذي يتعرف فيه الأفراد على بعضهم البعض خارج نطاق محيط الأسرة.

يشير سعيد حورانية في قصة "إميليو" بهذا المكان المسلّي للمرتادين عليه ويقول عنه: **"أخذت أتشاغل بشرب ثمالة كأس البيرة وأتلفت حولي إلى الموائد الفارغة التي هجرها أصحابها إلى الحلبة، يدورون كالفراشات، وخيل إلي أني أنا وحدي الذي يجلس هكذا يحدّق ببلاهة في الأرجل المتحركة، والأرواب التي تشهق على الأجساد الفتية.. ولكني لاحظت هناك في أقصى القاعة سيدة شابة تجلس وحدها وتدخن"**[١].

---

(١) (إميليو)، المصدر المصدر السابق، ص٥١٩.

يبيّن تعريف الملهى صورة منفية عنه بوصفه مكاناً للرقص والغناء مع الراقصات اللواتي فقدن آمالهنَّ وسئمن الحياة الاجتماعية، "كما كان مكاناً لارتياد الشباب المراهق الذي يراقب ويتربّص في الشوارع القريبة من هذا المكان"[١] في ساعة متأخرة من الليل. فالصورة التي رسمها القاص لهذا المكان، تعطي الملهى تلك العلاقة العاطفية التي تخفف حزن الرجل بفرحة أناس الملهى والجلوس مع الذات وهو المكان الذي يلجأ إليه المرء، لعلّه يحصل منه على ما فقده من الفرحة وقد يكون مصدراً للمتعة والهروب والابتعاد والتخلص من الذات أو المحيط الأسري الصغير، إنَّه مكان يحتوي الإنسان في حزنه ومحنته.

والملاهي متنوعة الشكل والبناء والوظيفة. في قصة "الخفاش يفتح عينيه"، نجده مكاناً للممارسات المنحرفة للذين فقدوا هويتهم ووجدوا أنفسهم مغتربين عن المجتمع، وتقوم حياتهم على التسكع والسكر وزيارة المبغى حيث "يقصده روّاده لشراء اللذة، وتحرير المكبوت الجنسي"[٢].

ويعدّ هذا النوع من الأمكنة المسلية فضاءً مكروهاً ومرفوضاً من المجتمع يحتوي فئة من النساء يعشن وضعاً مكروهاً بسبب خروجهن عن الأخلاق الاجتماعية. ويرسم القاص شخصياته في هذا الفضاء المكروه معبّراً عن أزمة الشخصيات المثقفة السورية واغترابها الذاتي الذي يُعَدُّ نوعاً من "الاحتجاج على سيادة الظلم في المجتمع. هذه الشخصيات غير راضية عن مجتمعها وواقعها"[٣]. فهي تجد نفسها غير قادرة وعاجزة عن أداء دورها في تغيير المجتمع، كما يشير إلى شخصية سليمان في قصة "الخفاش يفتح عينيه" ويقول: **"كيف يناضل الرجل يا أصدقاء؟ أنا مؤمن**

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٩١ -٩٥، بتصرف.

(٢) محمد بوعزّة: المتخيل الروائي في "الشراع والعاصفة"، مجلة الفكر العربي، ع (٩٩)، ٢٠٠٠، ص٢٧٠.

(٣) محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠، ص١٢٩.

بأشياء عظيمة، حياتنا بائسة يجب أن نغيرها"[1]. لذلك تلجأ هذه الشخصيات القصصية (سليمان، جريس، مفيد) إلى هذا المكان المكروه والمنفي في ساعة متأخرة من الليل، حتى تنسى العالم الخارجي وتنسى عجزها عن القيام بالدور المنوط بها.

وتمكن الإشارة إلى أنّ الأصدقاء زاروا المبغى ليلاً، والليل يحيل إلى زمن الوحدة، والعودة إلى الأعماق الحميمة. إنه زمن التحرر من الخارج، حيث تلجأ الشخصيات إلى ذواتها، وتتبادل الحكي بينها للخلاص من هذه الوحدة والعزلة، لتقلّل من شعورها بخيبة الأمل الكبيرة التي أصيبت بها، رافضة ثقافة المجتمع وأخلاقه وقيمه. يمكن القول إنَّ الملهى في المجتمعات الذكورية يُعَدُّ مكاناً رئيساً من تركيبة المدن الكبيرة ينعكس على سيكولوجية مرتاديه من خلال هوية الناس الذين يتردّدون عليه، ويتحركون فيه، لأنَّ "هوية المكان جزء من هوية الناس"[2].

نلاحظ نوعاً آخر من الأمكنة المسلية في قصة "الساقان السوداوان"، عبارة عن الخمّارة التي لجأت إليها الشخصية الرئيسة لتأخذ قسطاً من التسلية. ويمثّل هذا المكان المكروه لها خفة بامتياز، روّاده الناس الفقراء الذين لجؤوا إليه لاقتناص المتعة والتحرر من واقعهم الأليم وقسوة الحياة الاجتماعية. ويقدّم هذا المكان أنواعاً متعددة من المشروبات الرخيصة والوطنية التي يستلذّون الزبائن بشربها. ويصف القاص هذا المكان من خلال مكوناته المكانية وترسيم الشخصيات الجالسة فيه: **"وتلفت حوله وهو يقاوم التقزز الذي ألم به من جرعة صغيرة، أكوام من الرجال يدخنون ويشربون ويحكون معاً، يتجمهرون حول طاولات مخلعة كأنهم يمسكون بأيديهم حطام سفينة غارقة، وكان أحدهم يحك رأسه بكلتا يديه ويضرب الأرض بقوة، وعيناه اللتان**

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الخفاش يفتح عينيه)، مصدر مذكور، ص٣٧٨.

(٢) نجيب الوافي: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، دار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧، ص٥٧٠.

غارتا في كتلة من لحم أحمر مخربش تحاولان مقاومة النوم، بينما كان آخر يسند رأسه إلى الحائط الملوث بالدهن والمغطي بإعلانات سينمائية قديمة ويدندن بأغنية لم يسمعها من قبل"[1]. لا يؤكد القاص في هذا المقبوس على أثاث الملهى الذي يمتاز ببساطته وقذارته وقرفه الذي يثير الاشمئزاز في نفس الشخصية الرئيسة، بل يرغّبها بالخروج من هذا المكان المقرف.

والإشارة إلى حائط الملهى وطاولاته المخلّعة، تقدّم صورة عن الأشياء الموجودة في المكان، "صورة وصفية تعرض الأشياء في سكونها"[2]، يستمدها القاص من أشياء مرئية موجودة في الخمّارة حتى تتجسّد صورتها المكانية للمتلقي.

وجالسو الخمّارة هم الذين لجؤوا إلى هذا المكان بعد فقد الفرحة والأمل في الحياة وعدم قدرتهم على مواجهة واقعهم المؤلم الذي لا يرتضيهم.

ب - الأمكنة الإجبارية المخيفة:

يتشكّل المكان المغلق الإجباري من مكان محدّد المساحة ويتصف بالضيق مثل: الإقامة في السجن، أو الإقامة الجبرية التي تفرض على المرء، فهذه الأمكنة هي أمكنة إقامة وثبات للقيد والحبس والإكراه، فالأمكنة الإجبارية معينة بالإقامة التي تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل وتقيد من حريته.

وفي حدود هذا المكان المغلق الإجباري الذي لا يستطيع النازل فيه أن يحدّد مدّة بقائه، أو المكان المخصص لإقامته ضمن المكان العام، ظهرت بعض الأمكنة الخاصة به، وهي السجن السياسي الذي تمثل في قصة "المهجع الرابع". والسجن هو تلك المساحة المكانية التي تمتد لتحوي السجناء، وهو "نقطة انتقال من الحرية إلى العزلة ومن الخارج إلى الداخل ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات المحظورات"[3].

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الساقان السوداوان)، مصدر مذكور، ص١٥١.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١١٣.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٥٥.

وعند الدخول في مكان السجن لابدّ من معرفة الأسباب التي أدخلت الإنسان هذا المكان وعلاقة السجين بمن حوله، ومعرفة بعض الأسباب التي لعبت دوراً في إثارة السجين ليصطدم مع مسؤولي السجن. وكذلك الوقوف على وظيفة هذا المكان إنْ كان للِّقاء والتعارف وتلقّي المعرفة أم هو مكان تتغير فيه القيم والمبادئ، ومعرفة درجة الثبات والصمود والقوة، ونتساءل إنْ كان هذا المكان مخصصاً للرجل من دون المرأة أو يضم الاثنين. ومن خلال ذلك سنقف في هذه القصة عند السجن السياسي، وما يرتبط به في إطار العلاقة بين السجناء والسجّانين، والعلاقة بين السجناء بعضهم ببعض. فالسجن المادي، الذي أقصد دراسته عبر قصة "المهجع الرابع"، هو مكان إقامة جبرية، معروف لدى الجميع بالزنازين، والقاص فيه قد وصل إليه بإرادة الآخرين بسبب ممارسات قام بها أو يُعتقد أنه قام بها، وهي ممارسات سياسية لا يقبلها القانون، ولا السلطة السياسية، وهذا ما يطلق عليه بالسجن السياسي.

وقد يكون السجن السياسي مكاناً لتلاقي الأفكار وتبادل الآراء وخلق الصداقات، بل وترويض الإنسان على الصبر. وفي كلّ الحالات فإنّ هذا الإجبار، وهذا الإغلاق يفرضان على المرء تداعيات وبواعث واستحضار الذكريات، التي تأتي في صورة حلم منام أو يقظة لتناشد الحرية المصادرة.

والداخل إلى هذا الفضاء يحاول التأقلم مع الزمان والمكان الموجودين فيه، وسيقف السجين مع ذاته يصارع الألم والحزن لكي يتجاوز المحن والأزمات، واضعاً نصب عينيه أمل الخروج في يوم من الأيام. ومن خلال دراسة السجن السياسي في قصة "المهجع الرابع"، أحاول رصد كل ما يتعلق بالقيد أو الحجز أو السجن، سواء كان المكان ساحة السجن أم الزنازين، أم ما يتصل بهذا المكان ويرتبط به من سيارات شرطة أو حرّاس أو سجناء، ونتعرف هذا المكان وموقعه وبعضاً من علاقاته الجغرافية، وكيف استطاع القاص تناول مادته السردية في عمله القصصي؟

وسنتعرف أيضاً طبيعة السجناء وعلاقة بعضهم ببعض، وعلاقة الحرّاس بهم، وعلاقتهم بالعالم الخارجي، فضلاً عن الوقوف على الظروف التي دعت

هؤلاء أن يكونوا في هذا المكان. إنّ السجن السياسي مكان يُعزل فيه أي شخص أخلّ بالنظام السياسي، أو حرّض للعمل ضد هذا النظام، ولم ترضَ عنه السلطة السياسية، لذلك فالمكان هنا يشلّ حركة السجين، لأنّه ممنوع من الحريّة والانطلاق، وعلى السجين أن يتأقلم مع الوضع الجديد، ويستجيب للانفعالات التي تفرض عليه. والسجن السياسي يستقبل السجناء الذين لهم انتماءات حزبية سياسية أو طائفية أو عرقية، ولهم رأي يخالف السلطة السياسية ويعارضها في سياستها الداخلية أو الخارجية، أو الذين يقعون في دائرة الشك وعدم اليقين من دورهم وانتماءاتهم. سنتعرف في قصة "المهجع الرابع" على المكان بوصفه سجناً سياسياً، وموقعه الجغرافي، والنزلاء، الذين نزلوا فيه وتوجهاتهم الفكرية، وطموحاتهم وآمالهم، وبيان نوع العلاقة الإنسانية التي تربطهم، وكذلك مستوى العلاقة المنسوجة بينهم وبين مسؤولي السجن. وعلينا أن نقف إن كان السجن قد لعب دوراً في تنمية الشخصية داخل السجن أم لا.

ويمكن القول إنّ الأمكنة الإجبارية تحمل صفة الإكراه والخوف والقلق والاضطراب النفسي وتسعى لإبراز الضغط والتعذيب النفسي في فضائها، تقع فيها الشخصية دون إرادتها واختيارها. ومحتويات هذه الأمكنة تكون مصدراً لخوف وقلق ورعب للذّات والمشاعر المتوترة والأحاسيس الغريبة والمخيفة في نفس الشخصية وهي تُشعِر بالخوف والفزع ويكون مصدر الخوف اغتراب الشخصية عن مكانها المألوف مثل بيتها الأسري أو بيئتها أو وطنها.

يتضح من خلال اهتمام سعيد حورانية بهذه الأماكن الإجبارية أنه يركّز على صفة واحدة تكاد تجمع بين هذه الأماكن وهي الضيق والانغلاق واختناقها بيد أن هذه الصفة التي تتصف بها هذه الأماكن تشمل جميع الأماكن الإجبارية. وإذا كان المكان يُصنَّف إلى مكان مفتوح وآخر مغلقٍ، فإن "السجن من أشدّ الأمكنة انغلاقاً، والمكان المغلق يبعث عندنا إيحاءً بأنّه يحتوي أسراراً أو ألغازاً"[(١)]، ندرس هذا المكان شديد الانغلاق للبحث عن دلالاته من خلال الأحداث، والحوارات، والشخصيات التي تعيش فيه.

---

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٩٩.

- **السجن:**

حدّد القاص بشكل واقعي نوع السجن، فهو سجن سياسي، ويختلف عن السجن العادي الذي يوضع فيه المجرمون الذين خرقوا القانون الاجتماعي، وهدّدوا أمن الناس وحياتهم، وبالتالي فهو مكان يضمن للمجتمع استمرار الأمن وسيادة الأعراف الاجتماعية ويكون مكاناً للإصلاح، "في حين يكون السجن السياسي مكاناً للتليين والإرضاخ وإعادة السياسيين إلى حظيرة المعادلة: التسلط - الرضوخ "[١].

كما حدّد القاص موقع السجن أيضاً من خلال اسمه فهو سجن المزة الشهير في العاصمة دمشق حيث يقول: **"صرخة حيوان مطعون... انطلقت من الغرف الخارجية لسجن المزة..."** [٢]. إذاً سجن المزة هو المكان الذي حشرت فيه السلطة السياسية في فترة الخمسينات أي بعد النكبة "المناوئين لها، أو الذين اشتبهت بمناوأتهم لها"[٣]، وبالتالي فالسجن السياسي يحمل كمكان وظيفة خاصة للسلطة السياسية وهي حَشْرُ المعارضين لها فيه، بل وإبعادهم عن رؤية الناس أو الجلوس معهم.

وبداية الاعتقال بالنسبة للإنسان هي بداية المعاناة، ووضع القيود في معصميه يشعره بالتعدي على حقوقه كإنسان وعلى حريته.

ويحدّد القاص أقسام السجن فيذكّر بالزنزانات الانفرادية، حيث يتبع الاعتقال وضع السجين في زنزانات انفرادية، وتعدّ لوناً من ألوان تعذيب السجين السياسي والضغط عليه للبوح بما يملكه من معلومات وهي المرحلة الثانية من مراحل السجن السياسي، يودع فيها السجين منذ نهاية استقباله من قبل إدارة السجن إلى ما بعد التفرغ من التحقيق معه. ولذلك فهي أطول

---

(١) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس،لبنان، جروس وبروس، ط٢، ١٩٩٤، ص٣١.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٢٩.

(٣) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٥.

المراحل زمناً، وأشدها ألماً على السجين لأنه يكون معزولاً عن الآخرين سواء أكانوا سجناء أم سجّانين؟

والزنزانة صغيرة ومعتمة، تفتقر لكل شيء. يوضع فيها السجين لينعدم إحساسه بالزمن وينقطع اتصاله بالعالم الخارجي، ولا يمكن للسجين التخلص من ظلمة الزنزانة القاسية ووحدتها إلاّ بأن يشغل ذهنه بالذكريات سواء كانت هذه الذكريات حزينة أم مفرحة. فالعزلة التأديبية التي تفرض على "نزيل الزنزانة هي التي ستعمل على إفشاء الشعور بالعجز والإحباط وإشاعة مناخ تراجيدي يقلّ نظيره في الفضاءات الموصدة الأخرى بحيث يصبح المكان فيها عبارة عن بؤرة للكثافة والعتامة وفقدان اليقين"(١).

وهناك أيضاً "**السيلول أبوريحة**"(٢)، وهو مكان رطب معتم وهو أصغر حجماً بكثير من الزنزانة، لا نوافذ فيه، وفيه ثقب بوسطه من أجل البول ويكاد السيلول يتسع للسجين وإن طالت إقامة السجين فيه فإنه سيحمل العديد من الأمراض الدائمة وعلى رأسها (الروماتيزم).

ثم ينتقل القاص إلى المهاجع المكتظة بالسجناء، ويذكّر بغرف التحقيق ورغم أنه يعدّد أقسام السجن إلّا أننا نجد أنّ كل هذه الأمكنة يتم فيها الضرب الوحشي بالسياط والعصي وأدوات التعذيب ولا يتوقف التعذيب في أي مكان منها للسجين؛ وبالتالي سيكون للسجن أثر بالغ على شخصياته وتغيير مجرى حياتها فذكرى السجن وما يتعرض له السجناء من قساوة وتعذيب وحشي لن تفارقهم طيلة حياتهم. ورغم كل أنواع التعذيب الوحشية لهؤلاء السجناء نرى صمودهم وقوة إرادتهم وصلابة مواقفهم. إنّ التعذيب الوحشي الذي يصل إلى حد الموت والقتل لن يتوقفا والمعاملة السيئة المجردة من كل إنسانية والتي تفقد الإنسان كرامته لن تتوقف. وبالتالي هذه المعاملة ستحفر جروحاً لن تشفى ولن تندمل في نفس السجين، بل تبقى ذكرى هذه التجربة القاسية حية في داخله.

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٦٨.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٤٣.

ومن خلال التعذيب عدّد القاص أدوات التعذيب وأشكاله، فالسياط، واللسع بالكهرباء وسكّة العذاب، والأدوات الحديدية كلها لقتل الجسد والروح، وأيضاً إهانة السجين وتعذيبه النفسي والإساءة إلى مشاعره بكلمات نابية حقيرة تصل إلى حد لا يصدّق حتى تموت نفسيته وكلها وسائل ضغط عليه. وجرّ الأشخاص على وجوههم من الطابق العلوي حتّى السفلي، حيث كانت أصوات السجين تهز المهاجع من صيحاته المتلاحقة.

وقد وصل التعذيب إلى حد لا رحمة فيه ولا يوجد طبيب يداوي جراحهم المتعفنة، الوجود في السجن هو الموت وبالتالي فالسجين عندما ينظر إلى قضبان النافذة الصغيرة بالسجن فإنه يرى الليل والنهار ويشعر بعالم الحرية ويشعر بالأمل ففي هذه النافذة تتركّز كل أحلام وآمال السجين.

تكشف قصة «المهجع الرابع» عن الانغلاق الحقيقي للمعتقلين على الحياة الاجتماعية وعلى كل ما ينقلهم من العالم اللامحدود والذي لا يعرف له نهاية إلى عالم آخر تحده حدود تمثله تلك المهاجع الضيقة الصغيرة التي يسكنها المعتقلون. عالم غريب على ذهن الإنسان ولكنه جديد كان يحبس فيه الإنسان تحريماً من العالم الخارجي الذي كان يعيش فيه، وحالة الحرية والراحة التي كان يتمتع بهما.

إنَّ السجن فضاءٌ مغلقٌ، كما أنّه ضيق ومظلم ويكون انغلاقه تاماً حيث يتحول هذا المكان شديد الانغلاق إلى مكان مسرحي تلتقي فيه نماذج مختلفة من الشخصيات تربطها علاقات حميمة وتذوق العذاب الجسدي الذي تعاني منه؛ إذ يذكر القاص بعض التفاصيل التي تعطي هذا المكان المغلق خصوصية معينة تعكس من خلالها الحالة النفسية والجسدية لساكنيه.

استولى السجن على قصة "المهجع الرابع" بوصفه مكاناً مخيفاً يدلّ على الخوف والتوتر لدى المعتقلين فيه بعد سماع أصوات السجناء المؤلمة من شدة التعذيب. ويعاني السجين بشعور مفزعٍ حاد ينطلق من مبررات واقعية كالعذاب الجسدي والحبس في الزنزانات الانفرادية والتهديدات التي تبعث فيه شعور بالخوف إزاء كل ما هو مجهول أو غير المألوف بالنسبة له.

وعندما يشاهد الأسباب التي كان يخاف منها كآليات التعذيب أو صراخ المعتقلين الذين يتعذّبون في غرف التحقيق، كان تملأ ذهنه فكرة الخوف من التصورات المزعجة التي يحملها السجين عن السجن وأدوات تعذيبه.

إنّ الشعور بالخوف من المكان لا ينبع عادة من مبررات واقعية إطلاقاً وإنَّما قد يكون نتاج جملة من التصورات المبهمة والتوهّمات التي تصبح مصدر إزعاج وقلق للإنسان بسبب جهله للمكان المجهول وعالمه وهو شعور إنساني طبيعي.

ويبعث السجن شعور بالخوف عند الإنسان بسبب أبعاده الهندسية وجدرانه العالية وزنزاناته الانفرادية والضيقة وانغلاقه على العالم الخارجي وتلوّثه المقزز، ومعاقبة السجناء وتعذيبهم للاعتراف بما فعلوا خاصَّة السجناء السياسيين الذين يخالفون السلطة الحاكمة.

وقد جاء السجن السياسي في قصة "المهجع الرابع" ليكون مشابهاً الواقع المرجعي أو مقارباً له حيث حاول القاص أن يمازج بين الصورة الواقعية لسجن المزة، والصورة الذهنية المتخيلة التي نسجتها لغة القصة.

وفي هذا الفضاء "المنعزل عن أعين الناس"[١] يقدم القاص وصفاً دقيقاً لحياة المعتقلين اليومية؛ لأنه يعيش وجدانياً مع هذا المكان الذي "يكبح الحياة أو يرفضها"[٢] ويتخيله من خلال الشخصيات القصصية التي تبقى على حالها داخل ذكريات القاص المعيشة وتجاربه. وبالتالي لن يستطيع نقل واقع سجن المزة الذي ذاقه في برهة من حياته بكل أجزائه وأبعاده الهندسية؛ لكن يسعى إلى تصوير حياة المسجونين في المهاجع وتصوير الحركات التي يقومون بها، ومشهد التعذيب الذي شاهده والأحداث التي جرت في هذا السجن.

---

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص٢١٠.

(٢) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص١٣٤.

لذلك يمكن القول إنّ "معظم الأعمال الخلاقة الأولى تتميز بأنها ترجمة ذاتية تم بناؤها، فهي نتاج نزعة تنزع بنا إلى أن نروي ما يدور في نفوسنا"[(١)].

يصوّر سعيد حورانية في قصة "المهجع الرابع"، بشكل واقعي حياة السجناء ويستعين بأسمائهم الحقيقية بكل صدق إلى درجة أننا نعتبر هذه القصة وثيقة تاريخية تعالج حقبة من الزمن في تاريخ سورية في مرحلة الخمسينات.

والمشهد الافتتاحي لهذه القصة يقودنا بسرعة إلى خضم الحدث والمكان، فالمكان يحوي غرفاً مخيفة ويشكّل إطار الحدث وسرّه المتواري.

ويتضح سياق الحدث، من خلال الانفعال الجياش في نفوس الشخصيات وافتضاح العلاقات الداخلية المستورة في المهاجع، عبر لغة السرد المتقطعة، والحوارات التي تعطي الكاتب الدلالة ويوضّح فيها بعدئذ طبيعة الحدث والمشكلة الكامنة.

وفي القصة نجد أنفسنا أمام حدث فرعي، لا يشكّل بؤرة القصة والبؤرة كانت في "الفضاء السجني من خلال انعكاسه على الشخصيات التي تقيم فيه"[(٢)]، وهو حدث اعتقال الفران "منصور الميداني" الذي وقف ضد السلطة العميلة التي حققت الإخفاق السياسي في المجتمع السوري.

وتنتقل ذاكرة القصة إلى ماضي صاحب الفرن الأحمر، فذاكرته لا ترغب في نسيانها طالما أنها ذكرى حزينة تحمل حالة الإخفاق العاطفي ويتحوّل السجن من مكان مخيف إلى مكان يخفّف آلام المعتقلين فيه، حيث يتكلّم "منصور الميداني" عن "الفرن الأحمر" وما حدث له أثناء الاعتقال. وقد كان السجن المكان الوحيد الذي يواسي فيه أحزانه ويعمل على تهدئته من خلال الذكريات التي يرويها لأصدقائه، حيث إنّ "كل كائن إنساني يحاول أن

---

(١) عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الفني، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٣، ص٢٣٤.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٤١.

يخفّف من صورة الأحداث الأليمة، بأن يعيد تخيلها مع إضافة التعديلات إليها"[1].

يقول منصور: "**جاءت سيارتان من سيارات الشرطة البيك أب ونزلوا منها مثل النمل، وهجموا على المحل كأنهم يحتلون تل أبيب، صرت أقفز من مكان إلى مكان، ضربتهم بكل ما يقع تحت يدي وبعد أن استنفدت كل الأدوات التي جمعتها، انحصرت حصرة أعمى بقرنة، استفردوني ونزلوا فيّ ضرب، صرت أصرخ: طيبة يا أبطال.. طيبة يا أسود.. روحوا على فلسطين وفرجونا شطارتكم، سمعت صوت الرصاص برات الفرن لترويع الحي وسمعت صراخ الناس وراء البيوت والنوافذ، وصار الدم ينفر من وجهي ويصبغ ملابسي، ولكني لم أحسّ داعيكم ضعيف الجسم، ولكن أي قوة هبطت عليّ؟ وأخيراً استحكمني أحدهم وضربني ببوز الفرد هنا فوق الجبهة بقليل، فسقطت على الأرض مثل شوال التبن، وهات يا دعس وهات يا رفس**"[2].

إنّ إبعاد المرء عن الحرية في تلك المساحة المكانية التي تفرض عليه، يجبره على استحضار ذكرياته حتى يتجاوز ذلك الألم والحزن الذي ينتابه من وقتٍ لآخر. ويكره الإنسان السجن لأنه يفرض عليه التعذيب الجسدي والفراق العاطفي والابتعاد عن المجتمع، وبالتالي ليس سهلاً على المرء ترك حياته الأسرية والاجتماعية، والمكوث في مكان يجبره على التخلي عن أدنى حقوق الحرية الإنسانية.

ويُعَدُّ السجن ذلك المكان العنيد الجبّار الذي جعله السجانون فضاءً لقهر السجناء وممارسة كل أنواع الإهانة والذلّ عليهم، يقول القاص: "**وسمع صوت العريف: - ولك عكروت.. شو حكيت معهم؟ - أولاً أنت العكروت، ثانياً حكيت لهم كل شيء. - خذ يا ابن ستين صرماية، ستموت في السيلول كالكلب الفطيس (صوت خبطه).**

---

(١) عبد العزيز شرف: الأسس الفنية للإبداع الفني، مرجع مذكور، ص٢٣٤.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٥٤.

- واحد مثلك يموت كالكلب الفطيس.

وتدخل الرقيب فزجر الاثنين، فهمهم العريف متوعداً؛

- موتك على ها لايدين.

- اللي أكبر ما خفنا منهم، بقي علي سحنوك سلبود مثلك!!"[١].

ويستخدم السجان في هذا المقطع الشتم والفحش ليفرغ غضبه على السجين ويشعره بالإهانة والصغر والذل في الوقت نفسه.

وهذا الصراع بين السجان والسجين وقسوة الظروف في السجن يفرضان هذا التعذيب النفسي؛ فالسجن مكان للعقاب والمراقبة و"يرتكز دوره المفترض أو المطلوب كجهاز لتغيير الأفراد"[٢] وتتغير فيه القيم الإنسانية وخصوصاً إذا وُسِم بأنه "مكان للإقامة الجبرية شديد الانغلاق"[٣].

صوّرت قصة "المهجع الرابع" مدى قسوة المكان وعلامات الخوف والقلق الواقع في هذا المكان المغلق الإجباري من خلال الليل والظلمة والأصوات المفزعة التي توحي الشعور بالخوف والإكراه.

ويشير القاص إلى مكوّنات مكانية توجد في هذا المكان المغلق كالزنزانات وغرف التحقيق ونوافذها الصغيرة ويعبّر عن حرمان الإنسان عن العالم الخارجي وحجز حريّته التي لا يعادلها أي ثمن، يقول القاص مشيراً إلى زنزانات "**تفتح وتغلق بعنف، وخبط مكتوم على الأرض والجدران، وضحكة مجلجلة من غرف التحقيق، يحيط بهذا كله حزام من الحرس الخارجي يمنع أصداء الجحيم: - جاهز.. جاه - ز.. جاه - ز.**

ويصل قطار العذاب إلى نهايته عند غرف التحقيق، حيث وقفت ساقان طويلتان تحملان رأساً أشقر ذا عينين مبتهجتين، وفم مكشّر عن ابتسامة سعيدة

---

(١) المصدر السابق، ص٢٦٠ -٢٦١.

(٢) ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠، ص٢٣٦.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٥٦.

جداً، ابتسامة كان من الواضح أنها لم تصل إلى هذا الوجه الذي يتسلى برؤية هذه الأشلاء الآدمية المُدَلَّة الخارجة من معركة غير متكافئة، إلا على أكداس من حقد أسود طويل عتيق عتق عنكبوت في قبو مهجور"[١]. وهذه العبارات تشير إلى قيود مُحكَمة يفرضها السجن على ساكنيه، يُقيّد حركتهم، ليحاصرَهم، يحدّ حريتهم وتكون الأبواب أحد أبرز معالم السجن حين تفتح أو تغلق بعنف في وجه السجين "فإن الباب في السجن مكانٌ لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار"[٢].

أما الزنزانة فهي مكان يتصف بضيق الحركة وانعدام ممارسة الحرية الجسدية، والسجين لا يمتلك فيها أدنى سبل الراحة. وحين يوضع السجين في الزنزانة يتضاعف تأثير المكان عليه، فالزنزانة مكان صغير الحجم وضيّق الحيّز يجلس فيه السجين وحيداً دون اختيار لأنه ثابت على مواقفه إزاء السلطة، والسلطة غير قادرة على تغييره، فتعمد إلى حبسه في زنزانة انفرادية، تمنعه من حرية الحركة في إطار محدود يُسمح للسجين العادي بالانتقال فيه.

وأما **غرف التحقيق** حيث المحققون؛ فقد كانوا يقيمون فيها حفلات تعذيب للسجناء حتى يعرفوا قيمة الحرية والهواء الطلق. ويصوّر القاص ما يجري في غرف التحقيق بين السجين وخادم السلطة، في غرفة التحقيق المخيفة حيث يبلغ الألم مُنتهاه، يعذّبون السجين بأنواع آليات التعذيب لانتزاع الاعترافات. كما يصف محتويات غرف التحقيق وأثاثها فقد كانت لها دلالاتها، ومحتويات هذا المكان، تصنع مفارقة مع ما يعيشه السجين داخل النّظارات، يقول القاص واصفاً محتويات هذه الغرفة في قصة "حفرة في الجبين": "**أدخلونا إلى غرفة ثانية ضيقة في صدرها طاولة فخمة مليئة بالأوراق.. وقد جلس وراءها ضابط أشيب**"[٣].

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص٢٣٩.

(٢) محمد بن يحيى أبو ملحة: جماليات المكان في الرواية السعودية (السجن نموذجاً)، مجلة علامات في النقد: السعودية، مج (١٧)، الجزء (٦٨)، ٢٠٠٩، ص٥٠٨.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة (حفرة في الجبين)، مصدر مذكور، ص٥١٢.

وبالتالي "كل حائط، وكل قطعة أثاث في المكان هي بديل للشخصية التي تسكن هذا المكان"[١] ويلعب الأثاث دوراً إيحائياً في القصة، فكل قطعة أثاث تدل على الرفاهية التي يتمتع بها صاحب المكان. فخامة هذه الغرفة وما فيها من رفاهية يترك للمتلقي مجالاً للقياس بين هذا المكان الفخم وذلك المكان المكروه الذي يسمّى النظّارة، وهي مكان تضع فيه السلطة الذين خرقوا القوانين الاجتماعية وأثاروا الاضطرابات التي تهدّد أمن الناس والمجتمع.

والنظّارة مكان تمارس فيه السلطة الحاكمة ضغطاً نفسياً وعذاباً جسدياً إزاء الشخص السجين "للاعتراف بما يملكه من معلومات وتهيئة للرضوخ لأوامر السلطة"[٢] ويقول القاص عنها: **"غرفة طويلة لا تنيرها سوى نوافذ صغيرة في أعلاها قد شبكت بالحديد... ورأيت هناك من سبقونا.. بعضهم متكئ على الحائط.. والبعض قد قعد على الأرض من الاعياء وهو يئن بصوت خافت.."**[٣].

والنوافذ - في الحياة المعتادة - "تتمتّع بخاصية الازدواج بين الداخل والخارج"[٤] لكنها في حياة السجين تظلّ مكاناً للتواصل بين السجين والعالم الخارجي على الرغم من القضبان الحديدية التي تسيّجها. وهذه النوافذ الصغيرة في النّظارة تدخل منها إضاءة خفيفة ولولاها كانت تغرق هذه الغرفة في ظلام دامس وتثير الخوف في نفوس السجناء.

---

(١) آلان روب غريية: نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، (د.ت)، ص١٣٠.

(٢) سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص٣٦.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة (حفرة في الجبين)، مصدر مذكور، ص٥٠٨.

(٤) صلاح الدين بوجاه: في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٥، ٢٠٠٠، ص٣٥ - ٣٦.

الفصل الثاني

المكان وصياغة الشخصية القصصية عند القاص

تمهيد

تدخل الشخصيات في علاقات متعددة مع المكونات القصصية الأخرى كالمكان والزمان والأحداث لذلك لا نجد قصة دون شخصية إلا أن تكون الشخصية الخاصة لها وتختلف الشخصية من غيرها بوساطة دورها الخاص. ويمكن القول إنَّ "الشخصية تحتل موقعاً هاماً في بنية الشكل (القصصي)، وتعتبر أحد المكونات الأساسية (للقصة) إلى جانب السرد والبيئة"[١]. والشخصية هي الشيء الذي "تتميز به الأعمال السردية على أجناس الأدب الأخرى"[٢]. كما أنّه لا قصة "من دون شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القصة بعدها الحكائي، وتعتبر الشخصية (القصصية) العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب (القصصي) واطراده"[٣]. وعلى الرغم من أنه يجب أن تكون الأحداث التي تقوم بها الشخصية القصصية "منسجمة مع طبيعتها النفسية والمزاجية، فإن اختزال الشخصية إلى محتواها السيكولوجي أمر لا مسوّغ له، لأن أهمية الشخصية القصصية لا تتأتى لها من تعقيدها أو كثافتها السيكولوجية"[٤]. فالشخصية

---

(١) رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٣، ١٩٨٥، ص٢٦٦.

(٢) السيد إبراهيم: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨، ص١٠٣.

(٣) حسن بحراوي: بنية شكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٠.

(٤) المرجع السابق، ص٢١١.

هي "مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة"[١]. لذا يركّز القاص على الانسجام بين الشخصية والأحداث التي تقوم بها لأن الوظيفة التي تؤديها الشخصيات في السرد "يجعلها إمّا شخصيات رئيسة، وإمّا شخصيات ثانوية"[٢]. مع أنّ الكاتب يبني "شخوصه، شاء أو أبى، عَلِمَ ذلك أو جهله، انطلاقاً من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة، وأنَّ أبطاله ما هم إلّا أقنعة يروي من ورائها قصته، ويحلم من خلالها بنفسه"[٣]. لذلك يمنح القاص شخصياته أدواراً تحدّد موقفها في السرد.

توجد طرائق كثيرة لبناء الشخصية في العمل القصصي فكل قاص له طريقته الخاصة في رسم شخصيات القصة، وتحديد وظيفتها في السرد، والدور المنوط بها. ويلعب موقف القاص في فن القصة، وطبيعة فهمه للشخصية القصصية دوراً أساسياً في تحديد سبب اختياره لهذه الطريقة، أو تلك في بناء شخصيات قصته. حيث يؤدي هذا الاختلاف في بناء الشخصيات إلى تعدد أنواع الشخصيات لذا يمكن أن نصنف الشخصيات بناء على الدور الذي تقوم به في السرد القصصي إلى:

شخصية رئيسة تكون محور أحداث القصة.

شخصية ثانوية "مكتفية بوظيفة مرحلية"[٤] في تطوير الأحداث.

شخصية هامشية تكون ذات وظيفة أقل من وظيفة الشخصيات الثانوية والرئيسة و"تقوم بدور الموصل الفني بين عناصر (القصة) المنفصلة"[٥]

---

(١) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٨٧، ص٥٦٢.

(٢) نظرية الأدب، مرجع مذكور، ص٢٢٩.

(٣) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت: دار عوينات، ط٢، ١٩٨٢، ص٦٤.

(٤) تودورف نقلاً عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص٢١٥.

(٥) محمد الأحمد: مكونات السرد وتقنياته في روايات خيري الذهبي/رسالة ماجستير، جامعة حلب، ٢٠٠٨، ص٩.

وهذا لا يقلّل من أهميتها لأنها "تقوم بأدوار مصيرية أحياناً في حياة الشخصية الرئيسة"[1].

لذا يمكن القول إنّ لكل شخصية وظيفتها الخاصة داخل العمل القصصي وإنّ تركيز الاهتمام على الشخصية الرئيسة التي تدور حولها أحداث القصة والشخصيات الأخرى لا يعني دائماً أن هذه الشخصيات مسطّحة وغير هامة لأنّ القاص يسعى من خلالها إلى إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية الرئيسة في القصة وإملاء الفراغات التي تقتضيها طبيعة تطوير الحدث القصصي في الوقت نفسه.

أولاً: المكان والشخصيات:

للمكان حضور فاعل في حياة كل شخصية فهو الذي يثير فيها "إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فكان واقعاً ورمزاً، تاريخاً قديماً وآخر معاصراً، شرائح وقطاعات، مدناً وقرى: حقيقية، وأخرى مبنية من الخيال، كياناً تتلمسه وتراه، وكوناً مهجوراً غرفته سديمات لا نهاية لها"[2].

علاقة الإنسان بالمكان علاقة جدلية تتشكل من خلال عملية التأثر والتأثير بينهما؛ إذ إنّ الإنسان "لايحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره و تتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها (الأنا) صورته، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءاً في بناء الشخصية البشرية: (قل لي أين تحيا أقل لك من أنت؟) فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبح كلّ ما حولها

---

(١) أحمد شربيط شربيط: تطور بنية الفنية في قصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧ - ١٩٨٥، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨، ص٣٣.

(٢) ياسين النصير: الرواية والمكان، مرجع مذكور، ص ٥.

بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية"[1]. يشكل المكان في النص القصصي الإطار الحركي لأفعال الشخصيات فضلاً عن وظيفته في تفسير صفات الشخصيات وطبائعها عندما يعكس مواقفها وسلوكها، ويوضح معالمها الداخلية والخارجية.

ولا تقلّ أهمية وجهة النظر بالنسبة للمكان عن المكونات السردية الأخرى، فلا يمكن للمكان أن يظهر إلّا من خلال وجهة نظر الإنسان الذي يعيش فيه وهو الذي "يحدد أبعاد المكان ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي"[2].

ويعدّ المنظور الذي يتخذه القاص في تحديد أبعاد المكان ورسم تفاصيله المكانية من أكثر الطرائق ملاءمة في المجموعات القصصية لسعيد حورانية وذلك لأنّ القاص يعتمد في عملية السرد على وجهة نظر الروائي القائم بالسرد الذي هو المؤلف نفسه فيكون بذلك كلّي العلم والحضور، يعايش النص ويروي ما حدث له في حياته الحقيقية.

لا يرتبط المكان في النص القصصي بوجهة النظر والأحداث والشخصيات والزمن فحسب وإنما يرتبط أيضاً "بطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجية"[3]، فالمكان الذي يتلّون بالحالة الفكرية أو النفسية للشخصيات المحيطة به مكان له "دلالة تفوق دوره المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداث، إنه يتحوّل في هذه الحالة إلى محاورٍ حقيقي ويقتحم عالم السرد محرّراً نفسه، من أغلال الوصف"[4]. وهو لا ينفصل أيضاً عن دلالته الحضارية، فالمكان "يتشكل من خلال العالم القصصي يحمل معه جميع

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مجلة ألف البلاغة، القاهرة: ع (٦)، ١٩٨٦، ص٨٣.

(٢) رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع مذكور، ص ٥٣٢.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٣٣.

(٤) حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع مذكور، ص ٧١.

الدلالات الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة ورؤية خاصة للعالم"[١].

ويمكن أن نطلق على المكان القصصي لدى سعيد حورانية المكان المقارب بالواقع أي ذلك المكان الذي له وجود فعلي سواءً بقي على ما هو عليه أم ثبتت واقعيته في الذاكرة بعد معايشته على أرض الواقع الذي كان له تأثير كبير في التكوين الشخصي.

والواقعية التي يقدّمها القاص تقترب من الواقع المفروض وتكشف الواقع وتحاول صياغته ليس كما هو في الواقع الخارجي وإنما كما هو مترسخ في ذهن المؤلف متلوناً بالحالة الشعورية التي أحسها المؤلف أثناء كتابته، محرراً الواقع بوساطة الخيال من صفته الحقيقية، مسقطاً إياه على عالم القصة. أي أنّ المكان في النص القصصي ليس مكاناً جغرافياً صرفاً وإنّما هو مكان واقعي في الأدب وذلك لأن المادة القصصية يفترض أن تكون حقيقية وأصيلة.

إنَّ استحضار هذه الوقائع في النص من خلال قصص قصيرة تخضع أعظم الخضوع لعامل الاقتصار في التعبير، وهو أمرٌ ليس سهلاً ولا تسجل كلّ ما تضطرب به حياة المؤلف من تجارب وأحداث وإنما القاص يميز ويختار، يأخذ بعضاً من الوقائع ويدع بعضها الآخر كما أنه يضيف بعض التعديلات والإضافات حتّى يعبّر عن تجارب حياته.

وقد آثرنا تقديم علاقة المكان بالشخصيات على الزمن في دراستنا وذلك للأهمية التي تحظى بها في قصص سعيد حورانية؛ لأنَّ الإنسان يبدأ وعيه للمكان قبل الزمن؛ فالطفل إذ يبدأ إدراكه ووعيه بما حوله إنما يبدأ بالمرئيات التي تقع عليها عيناه أول الأمر، ومن ثم يأتي إدراكه للزمن فيما بعد.

---

(١) المرجع السابق، ص ٥٤.

ثانياً: أهمية المكان في بناء الشخصية في النص القصصي:

يلعب المكان دوراً وظيفياً هاماً في تكوين حياة الإنسان وترسيخ كيانه وتثبيت هويته وتأطير طبائعه، وبالتالي تحديد تصرفاته وتوجهاته وإدراكه للأشياء. وهذا لكونه أشد التصاقاً بحياة الإنسان وأكثر تغلغلاً في كيانه. وذلك لأنَّ "المكان يدرك إدراكاً حسياً، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده: هذا الجسد (المكان) أو لنقل بعبارة أخرى (مكمن) القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوية للكائن الحي"[1] ليتعداه بعدها إلى الحيِّز الذي يحتويه، ثم إلى البيت، ثم غيره من الأمكنة.

وتتراتب أهمية هذه الأمكنة التي تحتوي الإنسان لشدّة أو ضعف علاقة الإنسان بها، ولعل ما يفسّر أهمية المكان أكثر، ويعكس شدة تغلغله في كيان البشر هو أنّه المنطلق لتفسير كل تصرف، فيُحكم على سلوك الإنسان من خلال تواجده في المكان فضلاً عن تعبير كل مفاهيم الإنسان الأخلاقية، والنفسية والسلوكية... إلخ بتعبير مكاني كأعلى وأسمى، وواسع الصدر أو ضيّقه.

ويمد المكان الإنسان بتصوراته ومفاهيمه ويكون دعامة أساسية لكل تصور إنساني - كما أشرنا - وسوف نقتصر في هذا الفصل دراستنا على العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان وما يفرزه المكان وما يفترضه وما يحمله من دلالات نفسية وجسدية على المقيمين فيه.

يغمس سعيد حورانية المكان بذكريات الشخصيات وأفكارها ويبتعد تماماً عن إيراد جزئيات مكانية من دون أن تحمل رموزاً دالة تثري أجواء العمل القصصي الفني. لذا لم يذكر تفصيلات المكان فضلاً عن قلة الإشارة إلى عناصره، إلّا أنَّ ذكريات الشخوص وخلجاتهم، وانفعالاتهم، تدل على وجود سطوة المكان.

ومن الملاحظ أنه في غالبية قصصه لا يقدم شخصيات ورقية إنما يقدم شخصيات حية في أقصى درجاتها مشبعة بالحيوية: فيها من القوة

---

(١) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مرجع مذكور، ص٧٩.

والحب والعمل والفرح بقدر ما فيها من الضعف والكره والكفاح والحزن، كما يقول سعيد حورانية في مقابلته: "وليس من السهل أن تبني شخصية مقنعة تقطر حياة، شخصية لا تستطيع أن تستبدلها متى شئت بشخصية أخرى ويمشي الحال"[١].

لو نظرنا إلى مجموعاته القصصية من زاوية الشخصية تبرز– أولاً – في أعماق القاص لزمن قصير، أو طويل حتى تندمج مع الزمن اندماجاً معبراً عن حدث معين أو فعل محدد ثم تظهر من خلال الأحداث والمواقف المطروحة في القصة وتأخذ هذه الشخصية حيزاً مهماً من حيث كثرة المعلومات التي تقدمها عن نفسها بضمير المتكلم عبر تداعيات أو استذكارات خاطفة، ولكن هناك معلومات مفتقدة تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر الخطاب القصصي. ومن الواضح "أنَّ المعلومات المقدمة عن الشخصية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة مصاغة لإبراز تجارب الشخصية عن معيشتها"[٢].

على سبيل المثال يستخدم القاص في قصة "سريري الذي لا يئن" ضمير المتكلم في السرد الحكائي، إذ يتولى بطل القصة رواية أحداثها ووقائعها حتى يعطي المتلقي معلومات مباشرة. فالسرد يتم بصوت الراوي وبضمير المتكلم الذي يساعد على الاقتراب من ذات المؤلف مع وجود بعض التضمينات المنقولة التي يتولى فيها الراوي نقل أقوال غيره من الشخصيات.

ولتحديد هوية الشخصية في القصة يمكن الاعتماد على "مصادر إخبارية ثلاثة: ما يخبر به الراوي، وما تخبر به الشخصيات ذاتها، وما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات"[٣].

لذلك يعتمد الكاتب في مجموعاته القصصية على الإخبار غالباً باستخدام ضمير المتكلم للتعبير عمّا يجول في نفوس الشخصيات مثلما نلاحظ في قصة "صولد" أو قصة "مشروع إنسان" أو قصة "أخي رفيق".

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة - مقابلة "أشهد أني قد عشت" -، مصدر مذكور، ص٧٤

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٣.

(٣) حميد لحمداني: بنية النص السردي، مرجع مذكور، ص٥١.

وفي قصة "سريري الذي لا يئن" يكتفي القاص من خلال السرد بضمير المتكلم بالتركيز على بعض الرموز المكانية كالجدران التي تقف صامدة في وجه الشتاء بدون تفصيل، وتترك المجال للأجواء السائدة فيه ويجعلها تعكس حقيقة الشخصية في هذه الغرفة التي كانت تحبّها وفضاء الغرفة في هذه القصة يحيل إلى الحياة الداخلية التي تعيشها شخصية حامد والتي تتجول في أرجائها.

ينقل إلينا سعيد حورانية الإحساس بأن لكل مكان شخصيته الخاصة كما يقول حسن بحراوي إنَّ المسكن «لا يأخذ معناه ودلالته الشاملة إلا بإدراج صورة عن الساكن الذي يقطنه وإبراز مقدار الانسجام أو التنافر الموجود بينهما والمنعكس على هيئة المكان نفسه وجميع مكوناته، بل إن النسق الوصفي لا يفعل، في بعض الأحيان، سوى أن يربط بين وصف الشخصيات المهملة الدلالة والأماكن التي توجد فيها بحيث يعطي لتواجد الشخصيات الدلالة الكامنة في تلك الأماكن، وهكذا سننتهي إلى اكتشاف نوع من التطابق والاندماج قل نظيرهما بين طبيعة البيت وشكله ونوعية الشخصيات التي تقيم فيه»[١]. لذا يرسم القاص لكل شخصية من شخصياته شكلاً ويمنحها وظيفة وتمتلك شخصيته دوراً مميزاً يساهم في الحدث ثم يتجسد المكان في معظم قصصه كمحور رئيس يتمحور حوله الشخصيات التي تمتلك وجودها من خلاله أو بالعكس، كأنه يرى أن المكان هوية لكل شخصية إذ لا توجد شخصية ليس لها مكانها الخاص الذي يميزها عن غيرها.

ولذلك تبدو «الشخصية دون مكان كشخصية في الفراغ»[٢]، سواء أكانت شخصية رئيسة أو هامشية.

ويمكن القول إنّ لسعيد حورانية طريقة مميزة في خلق شخصياته فهو يوليها عناية خاصة من خلال العلاقة المميزة التي تربط هذه

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٥٤.

(٢) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد أنموذجاً)، ص٢٤٣.

الشخصيات بالأماكن التي تتحرك فيها. وتتجلى علاقة الشخصيات الرئيسة بالمكان من خلال وجودها في تبئير الأحداث وعلى حين تبدو أن الشخصيات الهامشية التي لا تمتلك في القصة غير الجملة التي كلّفت بتقديمها وترتبط بالمكان أقل من ارتباط الشخصيات الرئيسة به، بل لنا أن نقول إن هذه الشخصيات لا تمتلك هويتها إلاّ عبر المكان باعتباره "أهم العناصر المكونة لهوية الشخصيات"[١].

وهذا ما يمكن أن نتمثله في تقديم شخصية حامد في قصة "سريري الذي لايئن"، الذي ترك بيت أهله ليعيش وحده، يمتلك وجوده في بيته الأسري والحدث القصصي عبر كونه فرداً من أفراد الأسرة.

وأيضاً في قصة "وفي الناس المسرة"، يقدم القاص خلفية لبيت سميرة إذ تساهم صورة البيت في الكشف عن طباع هذه الشخصية البسيطة ومستوى تفكيرها وطبيعة سلوكها مثلما يقول السارد: **"هذا المحراب الذي ملأته الليلة بالدموع، والشموع، تجلسين أمام المدفأة كهرة أليفة وأنت تحدِّقين في الأبعاد.. ماوراء الحيطان التي يتراقص عليها اللهب، كخيمة ارجوز عتيق"**[٢]، فجاء هذا الوصف لملامح المكان على لسان السارد ليكشف للقارئ عن جانب إنساني غامض من جوانب شخصية سميرة ويمنحه انطباعاً عن أثر ذلك التطور اللافت في سلوكها وطباعها.

يقول حسن بحراوي إنّ "المكان لا يتشكل إلّا باختراق الشخصيات له، ولا يوجد مكان محدد بشكل مسبق، وإنما يتحدد المكان من خلال سماته، وسمات الشخصيات التي تتحرك فيه. والارتباط وثيق بين الأمكنة والأحداث في القصة؛ لأن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فالحدث لا يتم إلّا بالتقاء الشخصيات في المكان"[٣].

---

(١) المرجع نفسه، ص٢٤٣.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (وفي الناس المسرة)، مصدر مذكور، ص٢١٥.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٩.

وليس هذا فحسب، فالمكان في قصص مجموعات الكاتب كلها هو المحور الذي تدور حوله الشخصيات والأحداث والنقاش في قصة "المهجع الرابع" يفرضه المهجع نفسه، وليست الشخصيات في هذه القصة إلّا جزءاً من التفاصيل المكانية التي تعبّر عن وصف السجن من الداخل، فيختار القاص في قصة "المهجع الرابع" شخصيات كثيرة لكل منها جملة أو رأي أو إسهام في بناء الفضاء القصصي ثم يهتم بإظهار الهمّ السياسي من خلال الاعتقادات السياسية والأيديولوجية لدى المسجونين من دون أن تكون هناك تسميات سياسية أو حزبية ومن خلال هذا الاختلاف الأيديولوجي، يأتي الحوار والنقاش بين المسجونين داخل المهاجع باعتبارها مكاناً خاصاً بهم.

كان مسرح الأحداث في قصص الكاتب في كثير من الأحيان يجري على أرض وطنه سورية، بمدنها وبساتينها وأحيائها وبيوتها وأحياناً في داخل السجن. على سبيل المثال في قصة "أخي رفيق" نجد أن وصف القاص لهذا البيت الشعبي الذي تخترقه الشخصيات لم يكن مقصوداً لذاته ولم يكن من أجل غاية تزيينية أو جمالية، وإنما جاء الوصف ليكشف بصورة غير مباشرة بعض جوانب شخصية سعيد، فوصف البيت هنا يحيل إلى الحالة الشعورية عند ساكنيه وفي الوقت نفسه إلى الوضع الاجتماعي الذي تعيشه أسرة سعيد. كما يقول السارد: **"ثم تركتني ودخلت إلى الصالون الكبير. وغرقت في الجو حولي فبكيت طويلاً دون أن أحس بشيء من الحزن بكيت لأن أمي تبكي ولأن الجو حولي كله صراخ وبكاء وعويل وكنت أذهب إلى باب البيت الكبير فأرى الأولاد مجتمعين فيرمقونني بنظرة عطف وإكبار وتهيب وهم يرون عيوني المحمرة ودموعي المنسابة ولكني لا أعبأ بهم بل أقطب جبيني ثم أصفق الباب في وجوههم وانتابني عطش شديد فذهبت إلى الفيجة... فرجعت إلى المناحة"**[(١)].

ففي قصة "ساعي البريد" يقدّم سعيد حورانية شخصية بطله "إحسان جيرودي" وهو يتحرك في فضاء القصة متنقلاً بين بيت السيدة الغامضة

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (أخي رفيق)، مصدر مذكور، ص١٩٧.

الجميلة والنادي الجديد على طريق المصيف القديم. وقد اعتاد أن يتردد إليه شهراً كاملاً، وهذا الأمر ينعكس على مرونة حركة الشخصية وسهولة انتقالها من بيت السيدة إلى المكان الخارجي فضلاً عن حريتها في الانتقال المكاني. ويدور جانب كبير من أحداث القصة في هذا الحيّز المكاني، أمّا البعد المكاني الآخر أي بيت "إحسان" الذي تجري فيه بقية الأحداث، فيقدّم من خلال الحوار بين إحسان وأمه وأيضاً حواره مع الذات.

ويجيء المشهد الأول في القصة ليمثّل الخلفية المكانية التي تضفي على الشخصية حضوراً متميزاً كثيفاً وذا معنى، مثلما يشير السارد: **"وهي تنزل من العربة المتواضعة وتستأجر البيت الذي بجانبنا في مصيف الزبداني الهادئ، فتركت مقابلتها الأولى في نفسي تأثيراً سحرياً، فتمنيت أن تطول قامتي"**[1].

ومن خلال تتابع بعض المقاطع الوصفية لفضاء المكان/النادي وما يشمله من الغرف الجانبية، كوصف الحائط وصور الممثلين والممثلات وكذلك وصف بيت الآنسة سميرة: **"وجدتها تطل من نافذتها تنتظر وتحدق في الأفق البعيد ولما رأتني لوحت بمنديلها - وأظنه كان ملوناً بلون غير مألوف - وسألتني أن أصعد إليها. و قادتني خادمة ضخمة الأرادف، حذرة النظرات إلى مخدعها وكانت جالسة على طرف السرير في غلالة رقيقة"**[2] يتضح الواقع الاجتماعي البائس والظروف الصعبة التي تعيشها تلك المرأة مع أبناء شعبها. إنَّ تقديم الأمكنة في القصة "يأتي مرتبطاً بتقديم الشخصيات، وهذه الأخيرة لا تخضع كلياً للمكان بل العكس هو الذي سيحصل. إذ إنَّ المكان في هذه الحالة هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم الشخصية"[3].

جعل الكاتب بيت المرأة بؤرة النظر ليعبّر عن شموخ شخصية صاحبتها ولم يكتف بإشارات خاطفة إلى بعض جزئياته بل جاء الوصف

---

(١) (ساعي البريد)، المصدر السابق، ص٢٠٣.

(٢) المصدر السابق، ص٢٠٥ -٢٠٦.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣٠.

السردي الداخلي لهذا البيت متدرجاً من الشباك إلى غرفة النوم، ثم وصف بعض التفاصيل المكونة للغرفة كلها ليمنح المكان بعداً فنياً جمالياً بخاصة أن المكان الذي تعيش فيه المرأة يكشف لنا ذوقها ومهارتها في الترتيب والتنظيم لذلك يُدْخِلُ القاصُّ "إحسان" إلى غرفة نومها بهدف إظهار العنصر العاطفي عند إحسان تجاه المرأة الشامخة التي لا تفكر فيه.

وهذا ما يجعل بعض النقاد يعطي للشخصية حيزاً كبيراً في تشكيل المكان المحيط بها، ويجعل بعضهم الآخر يذهب إلى حدّ المطابقة بين الشخصية والمكان، وتحديداً المكان الذي تقيم الشخصية فيه، فيرى أنّ مكان الإقامة هو صورة عن المقيم فيه، وهذا يعني أنّ "المكان صفة المجاز المرسل أي الساكن هو المسكن"[١].

وننتهي إلى القول إنَّ للمكان أهمية كبيرة في الكشف عن الكثير من جوانب الشخصية التي تقيم فيه؛ لأن هناك تأثيراً متبادلاً بين الطرفين فكل ما في المكان يكتسب دلالته و معناه من خلال ارتباطه بالشخصية التي تقطن فيه وهذا يعني "أنّ ظهور الشخصيات، ونمو الأحداث التي تساهم فيها، هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص"[٢].

إنَّ علاقة الشخصية بالمكان ليست هامشية، وإنما لها أثر في تغيير ملامح المكان الذي تقيم فيه، أي تقوم بتنظيمه وفقاً لثقافتها، كما تتأثر به في التكوين ونوع سلوكها؛ لأن "سلوك الإنسان في الملهى غير سلوكه في أماكن العبادة، وهو في الأماكن الضيقة غيره في الأماكن الواسعة"[٣]، ومما لا شك فيه أن نوع المكان يؤثر في أخلاق وسلوك الشخصيات التي تتحرك فيه.

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١١٥.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٢٩.

(٣) خليل الموسى: ملامح الرواية السورية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦، ص٨٤.

لذا يمكن القول إنّ الشخصية هي التي "تمنح المكان قيمته وتقوم برد فعل معاكس تجاه المكان حيث لا وجود للمكان"[١] دون تفاعله مع الشخصية، فالمكان يؤثر في الشخصية أيضاً ويطبعها بصفات معينة من الناحية الجسدية. كما يقول خالد حسين: "إنَّ المكان له أهمية في صياغة الكائن"[٢] الذي يعبّر بدوره عن هذا المكان ويؤثر ويتأثر بساكنيه كما لاحظنا نفس التأثير والتأثر في البحث عن الأمكنة الثقافية حيث لمسنا فيه سيماء المدينة بحسب هوية الناس الذين كانوا يملؤونها ويتحركون فيها، فالمكان الثقافي يمنح ساكنيه هوية تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى.

على سبيل المثال في قصة "حمد ذياب" نجد أن للجبل ومناخه أثراً كبيراً في شخصيات القصة ويؤثر في إظهار الصفات التي اتسم بها أهالي السويداء لأن للجبل تأثير السحر في ساكنيه، فهو يجعل تصرفاتهم محكومة بشيء خاص يمتلكه الجبل ويمتد تأثيره أيضاً إلى أعماق الشخصيات ويؤثر بالتالي في تصرفاتهم بعلاقة جدلية، لأنّ "تكوين الإنسان ذهنياً ونفسياً يتحدد بالمناخ والطبيعة التضاريسية للمكان فابن المناطق الباردة يختلف عن ابن المناطق الحارّة"[٣] مثلما يقول القاص عن مدينة السويداء في المقاطع الآتية:

"أي طقس لعين هذا ؟ العاصفة الثلجية لا تحتمل.. والسماء تبدو قرصاً عظيماً مدلهما لا منفذ ولا حد له.. وأنا أنزع رجلي من الثلج السميك لأضعها فيه"[٤]، "لا أدري لماذا يشبه ساكنو هذه الكهوف الجبلية في قساوتهم وغضبهم السريع كائنات أسطورية"[٥]. إن المكان هنا أحد عاملين هامين في طبع الشخصية

---

(١) فاديا السقا: رسالة ماجستير / جماليات المكان في روايات هاني الراهب، جامعة البعث، حمص: ٢٠٠٦، ص٢٤٢.

(٢) خالد حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مرجع مذكور، ص١٥٤.

(٣) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، مرجع مذكور، ص١٣١.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (حمد ذياب)، مصدر مذكور، ص٤٤١.

(٥) المصدر نفسه، ص٤٤١.

السويدائية على هذا النحو، فتلك الطبيعة الباردة هي التي تخلق من هذه الشخصيات "كائنات أسطورية" وتطبعها بطابعها الخاص وهذا يدلّ على أن للمكان أثراً كبيراً في تكوين شخصية ساكنيه وهويتهم وهذا الأمر ينطبق على الجبل وسكّانه.

لا يقتصر أثر المكان على شخصية أهل الجبل، بل يتعدّاه القاص إلى شخصية البدوي في قصة "محطة السبعا وأربعين" حيث يقول: **"كانت عيناه السوداوان تتفحصان الأفق بنظرة، وقف يستمع إلى الأقوال بصمت"**(١). و**"نظرت إلى البدوي فوجدته واثقاً من نفسه بصورة مطلقة، وبحثت الأمر من كل وجوهه** ثم قلت: **ـــ أنا معكم"**(٢) و**"هذا البدويّ الغامض الصامت الذي كان يسير كأنه قطعة من الليل، أحسست شيئاً فشيئاً أنني أنفصل عن العالم القديم، وأنني بسبيلي إلى دنيا جديدة قاسية وفظّة ولكنها أصلية"**(٣).

وواضح أنَّ وصف البدوي في هذه المقبوسات يوحي بغموض وأصالة و صمت كصمت الصحراء نفسه وهذه الصفات تنعكس على ساكني هذا المكان فتصبغهم بصبغتها التي تقربهم إلى التعقيد، لذلك من خلال الصحراء نستطيع كشف طريقة حياة ساكنيها وكيفية تعاملهم مع الطبيعة.

وفي هذه القصة يتميز بناء الشخصيات بخصوصية بارزة تندغم في الفضاء العام للقصة، حيث نجد أن الشخصيات تكتسب حضورها من خلال علاقتها ببيئة الصحراء. وحينما نتأمل شخصيات القصة: الراوي البارز بضمير المتكلم والمرأة البدوية وبدوي "الشرابي" ومفلح بيك... إلخ كلها شخصيات لا تحقق هويتها إلّا من خلال علاقتها بالبيئة، وقربها منها؛ لأنّنا "من خلال الأماكن، نستطيع قراءة سايكولوجية ساكنيها"(٤).

---

(١) (محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص٣٠٠.
(٢) المصدر السابق، ص٣٠١.
(٣) الأعمال القصصية الكاملة(محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص٣٠٢.
(٤) ياسين النصير: الرواية والمكان - موسوعة الصغيرة ١٩٥ -، مرجع مذكور، ص١٦.

على سبيل المثال في قصة "الطفل يصرخ في الظلام يصف القاص غرفة النوم التي تنام فيه الزوجة إلى جانب زوجها، ويوضح لنا أنَّ غرفة النوم هي البؤرة المكانية التي تنمو فيها الأحلام التي تنتاب الزوجة بحكم حالة التوتر والكراهية التي تعاني منها، لذلك يمكن القول "إنَّ سطوة المكان تتعدى في الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعاليتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسي للشخصيات"[1]. مثلما يشير إليه القاص: "**وحينما كانت تدير وجهها إلى الحائط، الذي تنبعث منه رائحة الدهان الجديد هاربة من أنفاسه الملوثة، كانت تحاول خنق حقدها الحار**"[2].

وفي هذا المقطع نلاحظ أن القاص يحبس شخصياته في فضاء غرفة النوم سعياً وراء تعميق حياتها الداخلية ويظهر المضمون السيكولوجي لشخصية الزوجة من خلال حياتها الداخلية التي تعيشها.

ويدخل القاص نفسه كالراوي بين القارئ ووعي الشخصية بغرض التحليل أو التعليق على أحاسيسها وأفكارها ويستخدم منهجاً مختلفاً جوهرياً عن تيار الوعي، يمكن تسميته التحليل الداخلي الذي يعني بياناً مباشراً بكلمات المؤلف والاقتباس المباشر من وعي الشخصية.

من هنا نستطيع أن نعي قول باشلار: "إن المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إنَّ علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان وكيانه"[3].

أما الشخصية فإنها تمارس تأثيراً مشابهاً في المكان من خلال علاقتها المباشرة فيه لأنها موجودة في المكان ذاته وهذا المكان يساهم بشكل مباشر في نمو الحدث القصصي وتطور بناء الشخصية. "والشخصية الفاعلة، صانعة

---

(١) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني، مرجع مذكور، ص٧٢.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (الطفل يصرخ في الظلام)، المصدر السابق، ص١٣١.

(٣) سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦، ص١٦٠.

الأحداث هي التي أقامته وحدّدت سماته، وهي قادرة على تغييره. ولكنها بالطبع بعد أن تقوم بذلك تتأثر بالمكان الذي أوجدته"[١].

وتقوم علاقة الشخصية بالمكان على منطق التأثيرات المتبادلة بين البنيتين لذلك نرى أن القاص يجسّد جماليات المكان في قصصه من خلال ربط الشخصيات بالأمكنة القصصية من الناحيتين الجسدية والنفسية.

١ - الناحية الجسدية:

يؤثر المكان في الشخصية ويطبعها بصفات جسدية معينة تعود في الأصل إلى حياتها في البيئة المكانية التي تعيش فيها. وإذا كان الجسد يحمل تخوم المكان وحفرياته وهو امتداد له "لأن الجسد الإنساني يعد امتداداً للمكان وحسب قوانينه يتشكل ويتكون وهنا صعوبة بل استحالة تحديد التخوم التي تفصل الجسد عن محيطه المكاني فثمة تقاطعات متشابكات بينهما"[٢].

وتعدّ "حفريات المكان"[٣] من أولى تأثيرات المكان في الشخصية تتمثل "بتحديد الملامح العامة للشخصية وتميزها عن غيرها حيث الأمكنة تنتج شخصياتها المتمايزة والمختلفة: الشخصية الصحراوية، الجبلية، المدينية... إلخ"[٤].

فالقامة والقوة وصلابة الجسد التي يتمتع بهما القائد "مفلح الجدعان" في قصة "محطة السبعا وأربعين" هي صفات اكتسبها بصفته بدوياً وكلها تعود إلى المنطقة الصحراوية التي يقيم فيها. وبالتالي قساوة المكان منحته القساوة أيضاً.

---

(١) غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، دمشق: دار ابن هانئ، ط١، ١٩٨٦، ص٢١٢، بتصرف.

(٢) خالد حسين: المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٤٩.

(٣) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١٠٤.

(٤) المرجع نفسه، ص١٠٤.

ويمكن القول إن "حفريات المكان" تعبر عن حقيقة الشخصية التي تسكن في ذلك المكان الفاعل وترمز إلى حقيقة وجودها وهويتها وتتجسد سمات الأمكنة من سمات أهلها كما تقول سيزا قاسم: "إنّ المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إنَّ حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"[١]. وهذا ما نجده في قصة "محطة السبعا وأربعين" وعندما يقول السارد: **"شخص طويل ضخم في فمه سيجارة.. يلبس بنطال ركوب الخيل، وجزمة طويلة عسكرية وعلى جنبه مسدس"**[٢]. و**"نظرت إلى مضيفي ولكنه كان لا يلاحظ شيئاً بل ظل متدفّقاً في حديثه وهو يمدّد رجليه إلى آخرهما على بساط المضافة"**[٣].

نلاحظ هذا المقطع من زاوية شخصية "مفلح الجدعان"، ذلك العسكري المتقاعد، وعلاقتها بالمكان حيث نجد علاقة ناجمة بين هذه الشخصية والمكان، تبرز من خلال صفات جسدية تتميز بها هذه الشخصية من الشخصيات الأخرى. وهذه الصفات بمنزلة صيغة تساهم بتعميق هيمنة المكان واقتحامه مع الشخصية القصصية، فالصيغة التي يختارها القاص هنا، إنما تساهم بتعبير عن المضامين التي يريد نقلها إلى المتلقي سعياً من خلالها حتى يجعل للأحداث التأثير الجمالي.

وهكذا يصف القاص في قصة "وأنقذنا هيبة الحكومة" شخصية صالح السلمان، البدوي المعارض للحكومة ويقول عنه: **" وتقدم شاب أسمر طويل حليق الرأس يحمل جفته بين يديه؛ ظهر كأنما انشقت عنه الأرض.. ومشى أمامنا ثابتاً ووراء هدوئه نفس تحترق، حتى وقف أمام أبي حاتم الذاهل ثم قال بصوت عميق:**

- اترك النسوان يا بو حاتم.. اترك النسوان يا نذل.. أنا أسلم نفسي"[٤].

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص١١٤ -١١٥.
(٢) الأعمال القصصية الكاملة (محطة السبعا وأربعين)، مصدر مذكور، ص٣٠٥.
(٣) المصدر السابق، ص٣١٠.
(٤) (وأنقذنا هيبة الحكومة)، المصدر السابق، ص٤٢٢.

كأن هذه الصفات الجسدية التي يتميز بها صالح السلمان تطابق كل صفات ساكني منطقته كما يشير القاص إلى هذا الأمر: **"وجوه كثيرة تتالت على الأرض، سمراء كالتراب، قاسية عيونها السود البراقة.. ولكنها لم تتأوه ولم تدمع عيونـها.. كم شعرت في تلك اللحظة بالتبلد، فهذا البدوي الذي يتلوى كدودة تحت ضربات حقيرة.. هو نفسه ملك الصحراء.. هو نفسه الذي يقف على فرسه أو جمله شامخاً أبياً كسنديانة عتيقة.. بارودته على كتفه كأنها جزء منه، هو نفسه الذي تنتقي كلماتك وأنت تحدثه، فرصاصه أسرع من غضبه"**[(١)].

يؤثر المكان في التكوين الخارجي لجسد ساكنيه، فطبيعة الحياة في الصحراء والبادية التي تعيش فيه شخصية البدوي تتطلب جسداً قوياً يمتاز بالصلابة والخشونة والقوة، فتلك الطبيعة الخشنة هي التي تخلق من البدو أبطالاً مثاليين. ويرسم القاص شخصياته بمظاهرها الجسدية ولباسها وسلوكها وعلاقاتها بسواها. وبالتالي تعبّر الأماكن عن بواطن أفعال الشخصيات "وتصوّر على أنها تعبيرات مجازية عن الشخصية"[(٢)].

فالمكان في قصة "وأنقذنا هيبة الحكومة" وقصة "محطة السبعا وأربعين" ليس مجرد بقعة جغرافية، بل إنَّه يحدد صور شخصياته من خلال مميزات لا يتمتع بها إلّا من عاش ظروفاً مشابهة. وأيضاً في قصة "الجوزات الثلاث" يشير القاص إلى أيدي أبي صلاح. وهذا التحديد لايرمي إلى مجرد الإيهام بالواقع والحقيقة، ذلك الناطور الذي عمل طوال حياته في خدمة الأرض والأشجار، ويقول: **"وتندفع القذائف الحجرية من يديه الخشنتين كالقنابل"**[(٣)] **أو يقول في مقطع آخر: "ولما رآني لم يفاجأ بل تقدم مني يجر رجله العرجاء، ومد يداً خشنة ملأتها الثآليل وصافحني بحرارة"**[(٤)].

---

(١) المصدر السابق، ص٤١٠.

(٢) أحمد إبراهيم الهواري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة: دار المعارف، ط٢، ١٩٨٣، ص٢٤٠.

(٣) الأعمال القصصية الكاملة (الجوزات الثلاث)، مصدر مذكور، ص٣١٦.

(٤) المصدر السابق، ص٣١٩.

ومن الواضح أن البستان الذي كان يشتغل فيه أبو صلاح، له الدور الكبير في خلق الصفات التي ظهرت على يديه؛ لأن طبيعة الحياة كالناطور تتطلب هذه الأيدي القوية والمتميزة بالخشونة والثآليل.

٢ - الناحية النفسية:

لم يقدّم سعيد حورانية المكان في مجموعاته القصصية على أنه إطار للأحداث فقط، بل أسقط العالم النفسي للشخصيات على الأمكنة التي تلونت بمشاعر الشخصيات وعكست في الوقت نفسه مواقفها وأفكارها. وأمكنته القصصية تتسع وتضيق أحياناً لسايكولوجية الشخصية الانعزالية أو الانفتاحية ولعل هذا ما يفسّر شعور الالتحام والاندماج مع هذه الأمكنة أو خوف الشخصية منها أو قلقها عليها. وفي هذه الحالة "يبدو المكان كما لو كان خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والحدوس، حيث تنشأ بين الإنسان والمكان علاقة متبادلة يؤثر فيها كل طرف على الآخر"(١).

يظهر المكان في قصص سعيد معبّراً عن نفسية الشخصيات، ومنسجماً مع رؤيتها للكون والحياة وحاملاً لبعض الأفكار، وعلى سبيل المثال إنّ البيئة الباردة تؤثر على الإنسان ومشاعره وطريقة تعبيره عن الحياة و"هي جزء عيني من مكونات المكان"(٢)، لذلك نلاحظ أن القاص في قصة "حمد ذياب" يجري على لسان المعلم الشامي تشبيهاً يلائم المكان الذي هو فيه، وهو نتاجه، ويعكس الحالة النفسية التي تعتري شخصية المعلم لأن تشبيه ساكني هذه المنطقة بكائنات أسطورية تعبير مستمد من المكان البارد الذي يعيش فيه هؤلاء الناس، ويقع فيه الحدث القصصي، وهذا التشبيه تعبير عن شعور هذه الشخصية اتجاه أهالي السويداء الذين يعيشون بين الثلوج والجبال الباردة.

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣١.

(٢) مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، مرجع مذكور، ص١٢٧.

والملفت للانتباه أن القاص يستمد من الطبيعة وتأثيرها نفسياً على الإنسان في صياغة شخصياته القصصية حتى يعبّر عن تعدد الأفكار والمشاعر التي يتضمنها ذهن شخصياته.

ولابد للقاص خلال بنائه للمكان أن يجعله "منسجماً مع مزاج وطبائع شخصياته وأنْ لا يتضمن أية مفارقة، وذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تحيط بها بحيث يصبح بإمكان بنية المكان (القصصي) أن تكشف لنا عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها"[(١)].

يعكس المكان القصصي أحاسيس الشخصية التي تقع فيه والمكان الذي يختاره القاص للتعبير عن رؤية شخصياته وأفكارها يجب أن يكون منسجماً مع محتوى قصته لذلك نلاحظ في قصة "محطة السبعا وأربعين" يستخدم القاص السيارة بوصفها وسيلة نقل، ومكاناً متحركاً في طريق الحسكة، وهي الوسيلة المعتادة والمألوفة في ذلك الزمن وتعبّر عن عدم الرقي الاقتصادي والاجتماعي في سورية في ذلك الزمن. وفي بداية القصة يضع الشخصية الرئيسة سجينة ومحاطة في هذا المكان المتحرك حتى يعبّر عن حالتها الشعورية تجاه طريق الحسكة والسيارة التي تؤثر على تصرفاتها، فهي مكان متحرك تتيح لركابها تأثيراً نفسياً بكل لحظة زمنية ومكانية من خلال حركتها.

إن هذه الشخصية الراكبة (المعلم الشامي) تقرّ بتأثير السيارة من الناحية النفسية على جميع ركابها ويقول: "**كنت أحس أن أعصاب الركاب جميعاً متوترة، فبعد السكون العميق الذي كان يخيم على الجو.. أخذوا جميعاً يتكلمون، كانت أحاديثهم بمجملها منصبة على المطر.. وكانت القصص تروى عن (البطق) حيث تنقطع السيارات أياماً في البادية**"[(٢)].

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص٣٠.
(٢) الأعمال القصصية الكاملة (محطة السبعا وأربعين)، مصدر مذكور، ص٢٩٦.

وعندما يبدأ سائق السيارة بشتيمته يعرف كل الركاب أنَّ شيئاً ما مخيفاً قد وقع، وعندئذ أخذت السيارة تهتز وتلهث دون فائدة في الوحل والطين أربعين سنتيمتر. ويسيطر على هذا المكان المتحرك شيء من الاضطراب والتوتر من خلال الحوار الذي يجريه القاص بين الركاب حتى يكشف عن "جوهر الشخصيات وحقيقتها وما يعتلج في دواخلها من أفكار ومشاعر"[١].

وتبرز من خلال الحوار وجهة نظر الشخصيات أو أفكارها ومستوى تفكيرها ووعيها ويُساهم هذا الحوار مساهماً واضحاً في الكشف عن طبيعة الشخصيات وكان يتراوح بين جمل طويلة وأخرى صغيرة، تأتي منسجمة مع طبيعة الموقف ومقتضى الحال.

لذا أجمع نقاد الرواية الجديدة على أن المكان يلعب دوراً كبيراً في تحديد الخصائص الفكرية والنفسية للشخصية، وأكدوا على العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان، وذهبوا إلى أنَّ وظيفة المكان هي إلقاء المزيد من الضوء على الشخصية، بغية الكشف عن عالمها الفكري النفسي "إن بيت الإنسان امتداد نفسه، إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[٢].

والمكان في قصة "سريري الذي لايئن" يتفاعل مع الشخصية ويعبّر عن ذاتها ومشاعرها وأحاسيسها وكأن كلاً منهما يعكس الآخر والقاص يصف المكان من خلال حركة الشخصية فيه؛ وبالتالي يعبّر عن مشاعر هذه الشخصية التي تعاني من عذاب غرابته عن بيت أهله.

إنَّ علاقة ذات الشخصية بالمكان بوصفه وعاء نفسياً تصبُّ فيه الشخصية مشاعرها وأحاسيسها، ذات طبيعة تأثيرية والشعور الأكثر بروزاً هنا، هو الإحساس بالاندماج والالتحام مع هذا المكان بكل محتوياته ولكن ليس بصيغة مباشرة، بل اتخذت المكان كوسيلة للتعبير عن هذا الإحساس، فالقاص

---

(١) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩، ص١٠٩، بتصرف.

(٢) رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع مذكور، ص٢٣١.

في هذه القصة يركّز على غرفة الشخصية نفسياً؛ لأنّ الشخصية مقيمة فيها. ولذا يتم التعبير عن المكان باستعراض الأفكار وتصوراتها من خلال علاقة الانتماء التي تثبت انتماء الشخصية إلى مكانها الأليف والمتمثل في رغبة الشخصية في الاحتفاظ بغرفتها، "ليس لأنها لا تستطيع أن تفارقها بل لأنها غدت روحها"(١)، كما تشير سامية أسعد إلى هذا الأمر وتقول إنَّ المكان "يرتبط على مستوى الرمز ببعض المشاعر والأحاسيس بل ببعض القيم السلبية والإيجابية، فهناك أماكن "محبّبة" هي بمثابة المرفأ والملاذ، أهمّها البيت وهناك أماكن "مكروهة" عادة ما تكون مغلقة ضيّقة يشعر فيها الإنسان بالاختناق واليأس.. إلخ"(٢).

والمكان عند سعيد حورانية هو "مكان نفسي" يعبّر عن الحالة النفسية والوضع المقلق لشخصياته وعلى العناصر الوجدانية لها، لذا يصوّر المكان "من خلال حاجات النفس وتجلياتها وما يحيط بها من أحداث ووقائع"(٣).

المكان يلعب دوراً هاماً في حياة الشخصيات القصصية ويسعى إلى تكوينها فكرياً ونفسياً وجسدياً و بالتالي تحديد تصرفاتها وتوجهاتها وإدراكها للأشياء لأن "وسيلة إدراك المكان هي الإحساس، ويحضر في القصة عن طريق استعراض التجليات المكانية المختلفة ووصفها"(٤). وهذا لكونه أشد التصاقاً بحياة الشخصيات وأكثر تغلغلاً في كيانها وأعمق تجادلاً مع ذواتها.

تتحدد العلاقة النفسية بين الشخصيات والأمكنة القصصية في مجموعات القاص القصصية عبر اتجاهين:

---

(١) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي، مرجع مذكور، ص٢٢٤.

(٢) سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، القاهرة: مجلة فصول، ع (٤)، ١٩٨٢، ص١٨٦.

(٣) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، مرجع مذكور، ص١٦.

(٤) محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية - مقارنة للبنية والدلالة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٠٠.

أ - العلاقة الحميمة:

عندما ترغب شخصية في الاحتفاظ بالمكان الذي تقيم فيه وتعمق شعورها بالالتحام والاندغام مع هذا المكان، هنا تبرز علاقة حميمة تربط الشخصية بالمكان من خلال خلجاتها المعبّرة عن مدى رغبتها في البقاء في المكان الذي تعشقه، مثلاً في قصة "الجوزات الثلاث" يبرز "التشبث بالمكان على أنه تشبث بالوجود"[١] ف(أبو صلاح) كان يريد أن يحتفظ بهذه الجوزات الثلاث كتذكار لماضيه البعيد لأنه كان يعمل طول حياته في خدمة الأرض والأشجار مثلما يقول: **"شايف ها الجوزات الثلاثة يا سليمان أفندي؟ من ثلاثين سنة أنا زرعتهم، وسقيتهم، ونزعت الحشيش عنهم. ربيتهم كأولادي..."**[٢].

إن هذا المقطع هو صورة توحي بالرغبة الشخصية في الاحتفاظ بالمكان الذي تحبّه، لأنَّ (أبو صلاح) اعتنى به كما كان يعتني بأولاده والتحم معه وبحث فيه عن الوجود راغباً في احتضان هذا المكان الحميم وهي العلاقة الحميمة بين الكائن والمكان.

يستمد سعيد حورانية في مجموعاته القصصية ويعبّر عن العلاقة الحميمة بين المكان وشخصياته، معتمداً على مرونة حركة الشخصية وسهولة انتقالها من المكان الملموس إلى المكان الخارجي فضلاً عن حريتها في الانتقال المكاني لتصوير العلاقة بين الشخصية والمكان وتؤدي هذه العلاقة بين الشخصية والمكان الأصلي الذي "هو عادة مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس"[٣]، دوراً استثنائياً في توجيه مقاصد الخطاب القصصي، ذلك أن هذه العلاقة تقود إلى حالة من الانتماء وعلاقة الانتماء: "تتسم بالتداخل والاندماج بين الشخصية والمكان وتعزز علاقة ألفة وعشق، ولذلك لا تنفك الشخصية من

---

(١) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي، مرجع مذكور، ص٢٢٤.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (الجوزات الثلاث)، مصدر مذكور، ص٣٢١.

(٣) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، مرجع مذكور، ص٥٨.

العودة إلى المكان والاتصال به في حالة المغادرة والابتعاد عنه، لأن المكان بالنسبة إليها موضوع يرسم الاتصال، و ما انفصالها عنه إلّا أمر مؤقت"[١]. مثلاً في قصة "حفرة في الجبين"، نلاحظ أنَّ مصطفى بعد أن غادر مكانه الأليف يعود من جديد إلى المكان نفسه، إذ غالباً ما تأخذ حركة الشخصية القصصية من مكانها الأصلي شكلاً دائرياً، يعود بها إلى النقطة المكانية التي تحركت منها، لكن هذه التحولات كثيراً ما تحدث للشخصية القصصية الرئيسة، وهو ما أشار إليه سعيد يقطين بقوله: "نجد العديد من الشخصيات، وبالأخص الفواعل المركزيين، مهما ابتعدوا عن موطنهم الأصلي يعودون"[٢] إليه.

وهذه العودة تشير إلى علاقة حميمة تربط هذه الشخصيات بمكانها الأصلي. كما نلاحظ نفس القضية في قصة "حمد ذياب" عندما يعود حمد إلى وطنه سورية ويدخل إلى مدينة الشام ، كأن الشام تحمل له ملامح السويداء وكأن هذا المكان يثير فيه كل ماضيه الطويل، وكأن السنوات التي قضاها في الغويانا سجيناً لا تساوي شيئاً نظراً لهيمنة حبّه لمسقط رأسه السويداء. وهكذا نرى أن جماليات المكان في هذه القصة تكمن في العلاقة الحميمة التي ربطت الشخصية الرئيسة بمكانها الأصلي وهي علاقة تنشأ بين ذكرياتها المؤلمة من أيام السجن وحاضرها.

ب - العلاقة الكراهية:

عندما تزداد الشخصية نفوراً من المكان الذي يحيط بها ويتعمق الحس بعزلتها في هذا المكان تكتسب قوة مضافة لمعارضة المكان لتحقق نفسها، من خلال استدعاء أمكنة ماضية أو متخيلة. مثلما نلاحظ في قصة "الولد الثالث" ترسم شخصية فاطمة صورة سوداوية مليئة بالكراهية عن البيت الذي تعيش فيه وتتذكر أهلها في مدينتها اللاذقية لتحقق ذاتها من خلال ذكرياتها، وهي

---

(١) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص١١١.
(٢) سعيد يقطين: قال الراوي - البنيات الحكائية في السير الشعبية، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص٢٣٧.

تعاني من حالة نفسية صعبة، لذلك فإن كلّ ما تشعر به من يأس وبؤس وتشأوم من الحياة تسقطه على البيت الذي تقيم فيه فنجدها تشبه هذا البيت "بالبئر اللزج"[1] لتوحي بطبيعتها النفسية ومدى كراهيتها له.

وهذه الصورة التشاؤمية لا تصدر إلّا عن نفس كرهت المكان الذي تعيشه وقد أدى بها هذا الكره والتشاؤم إلى الهروب والعودة إلى مدينتها. إضافة إلى ذلك أسبغ الكاتب على نصّه القصصي علامات الحزن والعذاب المعنوي، التي ظهرت على شخصية فاطمة، فهو يعطي شخصياته "بعداً حزيناً معذّباً ماديّاً وروحيّاً"[2] نتيجة وجودها في المكان المغلق الذي تكرهه هذه الشخصية وتحقد عليه.

يتحوّل هذا الفضاء المكاني المغلق في قصة "الولد الثالث" بحكم التوتر والكراهية التي تعاني منها فاطمة إلى مكان إجباري مثير للقرف في نفس المتلقي.

ثالثاً: اغتراب الشخصية عن المكان:

كان سعيد حورانية ذكياً جداً حين عبَّر عن الحزن الذي ينتاب الإنسان عندما يترك مكانه الأليف يعبّر عن ذلك الحزن في مجموعاته القصصية، كقصة "الخيط المشدود" أو قصة "سريري الذي لا يئن" أو قصة "حفرة في الجبين" أو "الريح الشمالية".

وفي قصة "سريري الذي لا يئن" نلاحظ أن غياب حامد عن مكانه الأليف يترك اهتزازاً في شخصيته وقلقاً من الفراق العاطفي فكل محتويات تلك الغرفة الغريبة، ترعب (حامد) وتضاعف الخوف من الغربة لديه. والجدير بالانتباه أن سعيد حورانية في هذه القصة يخلق صورة مركبة لعلاقة الشخصية بالمكان الأليف الذي يبدو فيه حامد قوياً وممتلئاً بالحيوية، لذا يبدو أنه أقوى من المكان، بينما الصورة الأخرى له، هو زحف مكاني وانتماء هذه الشخصية إلى المكان

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الولد الثالث)، مصدر مذكور، ص٥٣٢.

(٢) أحمد محمد عطية: كلمات من جزر اللؤلؤ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص٩٥.

الخارجي سواءً أكان بعيداً أم قريباً، ليصوّر الكاتب شخوصه محملةً بالأفكار الخاصة بها أكثر من كونها أفكار مجردة تعني القاص فحسب.

إنَّ الشخصية التي غادرت بيت أهلها وأصبح لها محل ثابت أي "غرفة فارغة" بعد أن كان بيت أهلها كل وحدتها الاجتماعية، هنا هذه الشخصية تقف وحيدة في الحياة، لتحقيق أهدافها وأفكارها، وفي ذلك تقديم صورة في "تشرب هذه الشخصية كل تعقيدات وتناقضات عصره"[١]. ونلاحظ تكراراً لهذه القضية المقلقة في قصة "حفرة في الجبين" وأيضاً في قصة "الخيط المشدود".

ومصطفى في قصة "حفرة في الجبين"، وسالم في قصة "الخيط المشدود" يتركان بيت الأسرة حتى يعيشا حياتهما الجديدة، وفي الغربة يجدا ذاتهما التي فقداها منذ وقت طويل، وهذا الأمر يشير إلى اغتراب الذات لدى هذه الشخصيتين القصصيتين.

وانفصال هذه الشخصيات عن المجتمع القديم فكرياً يتمثَّل في انفصالها عن أهاليها وترك بيوت الأسرة ثم شعور بالغربة في عالمها الجديد. وهذا الأمر يكون بداية جديدة لها لتعبّر عن ذاتها الحقيقية كما يقول حامد في قصة "سريري الذي لا يئن": **"لا أريد أن أفكر بالمستقبل، فلدي الآن ما أفكر فيه، أشعر بأنني قوي رغم كل شيء. وأنني وجدت ذاتي التي أضعتها منذ وقت طويل.. وأحس أن عيوناً كثيرة تحدق فيّ بنظرات حنونة مشجعة.. وأنني وجدت طريقي المختفي بين الأشواك"**[٢].

وفي قصة "وفي الناس المسرة" استغل راوي القصة زيارته لسميرة؛ ليقدّم وصفاً لغرفتها وسريرها حتى يكشف من خلاله عن اغتراب سميرة الذاتي وشعورها بالوحدة في تلك المدينة الكبيرة العجوز التي تحاول أن تكون أضواؤها الكثيرة دليلاً على حياتها.

---

(١) م. س، كوركينيان وآخرون: نظرية الأدب: الدراما، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٠، ص٦١٨.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (سريري الذي لا يئن)، مصدر مذكور، ص١٩٢.

وقد ساهم المكان الموصوف الذي تعيش فيه سميرة في جلاء حالة الشخصية النفسية، وتجاوز كونه إطاراً تعيش فيه الشخصية إلى كونه الشخصية ذاتها، لذلك يقوم الراوي الغريب في المدينة بوصف بيت سميرة ومن خلال وصف شخصية سميرة يعبّر عن حالته النفسية التي يعاني منها بسبب اغترابه عن مكانه في الريف ونزوله في تلك المدينة الكبيرة.

يقول عن بيت سميرة: **"وأخذت أتطلع إلى الغرفة الغريبة. فإلى جانب السرير.. كانت هناك شجرة متواضعة قد صفت عليها أصناف اللعب وأضواء باهتة مع تماثيل كثيرة"**(١). يكشف هذا الوصف الخلفية التي تصدر عن شخصية سميرة والإيحاء بطبيعتها النفسية والفكرية ومستوى وعيها ورغبتها متأصلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات؛ لأن المكان يكون "تعبيرات مجازية عن الشخصية"(٢).

إضافة إلى ذلك جعل القاص هذا الوصف معبّراً عن نوازع شخصية راوي القصة وكوامنه الدفينة تجاه نفسه؛ لأنها تحسّ بالغربة في المدينة بعد أن غادرت الريف ولجأت إلى بيت سميرة واصفةً إياه بغية إظهار اليأس الذي اندمج وانصهر مع المكان الساكن فيه.

والاغتراب عن المكان هو "الحالة أيضاً، التي يتعرض فيها جوهر الشخصية للإكراه فعندما تتعرض الشخصية الإنسانية في جوهرها العقلي والثقافي والاجتماعي لنوع من التشويه والاغتصاب تحدث عملية اغتراب وتشويه"(٣). مثلما نلاحظ في قصة "الريح الشمالية" عندما تقول الشخصية: **"ولما ابتعدت، لم أستطع أن أقاوم، لقد تركت قلبي هناك. هذا البيت المعتم قد ضم قطعة من حياتي"**(٤).

---

(١) (وفي الناس المسرة)، المصدر السابق، ص٢١٨.

(٢) رينية ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، مرجع مذكور، ص٢٨٨.

(٣) على وطفة، المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، دولة الكويت: مج (٢٧)، ع (٢)، ١٩٩٨، ص٤٢٢.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (الريح الشمالية)، المصدر السابق، ص٤٨٥.

وفي هذا المقطع نلمس شعور الشخصية إزاء غربتها عن بيت طفولتها ويعكس الاغتراب على ذهنية الإنسان اليأس والخمول والقنوط الذي يندمج مع المكان الساكن فيه، ومن هنا نلمس نبرة الشعور باليأس الذي ينتاب وجود الشخصية "فإن الشعور بالغربة هو أسرع شيء يتسرب إلى نفس الإنسان في مثل هذه الحالة، وهو يزداد في نفس المرء حدة كلما كان المجتمع الذي يعيش فيه كثيف العدد"[(١)].

يمنح الإحساس بالوحدة الشخصية فرصة التفكير بالأحداث الماضية بصورة عميقة وواضحة، وقد كان سالم بطل قصة "الخيط المشدود" يعيش حالة الوحدة بعد موت أمه وصراعه الفكري مع أبيه، وفقد دفعته هذه الحالة إلى العيش مع ذاته في حوار دائم مسترجعاً ماضيه القريب قبل موت أمه.

أما "محمد علي الصغير" بطل قصة "قيامة ألعازار" فقد كانت وحدته في الغربة بعيداً عن وطنه وأهله دافعاً لتأمل الحوادث الماضية بعمق عبر ذاكرته.

ولكن ما يجب التنبيه إليه هو "أن تعريف مفهوم الاغتراب مازال غائماً معتماً غير محدد على الرغم من كثرة التعريفات وتعدد زوايا النظر ومستوياتها. ومازالت الآراء والنظريات والتعريفات فيه تشكل خلافات جوهرية صميمية، حتى بالنسبة للمتخصصين، هذا فضلاً عن عدم الاتفاق على أصوله وأسبابه بل وحتى مظاهره. فهناك من يربطه بالدين وهناك من يربطه باللاوعي وآخرون يربطونه بالاقتصاد والسياسة وهناك من يربطه بالمعرفة"[(٢)].

---

(١) عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، بيروت: دار القلم، ١٩٧٤، ص١٦٠.

(٢) ففيور رباخ يربطه بالدين وفرويد باللاوعي واللاشعور وماركس بالاقتصاد والسياسة... الخ، لمزيد من الاطلاع أنظر: ندوة حول مشكلة الاغتراب، مجلة عالم الفكر: الكويت، مج (١٠)، ع (١)، ١٩٧٩، ص١٢ -١٤٧.

الفصل الثالث

علاقة المكان
بالعناصر القصصية الأخرى

تمهيد

يلعب السارد في الفضاء الزمني، عبر اللغة، بالعناصر القصصية الأخرى: الشخصيات، الأحداث والأمكنة، ثم آليات: الوصف والحوار. ويتم تحريك آليات السرد واللعب بالتقديم والتأخير والتشويق الناتج عن استخدام عناصر السرد. فالكاتب حين يبدأ بسرد مادته القصصية، يبدأ التلاعب بهذه العناصر وفضاءاتها، فضاء الزّمان والمكان والشخصية ليصنع سعة لكل عنصر تستوعب سعة أخرى من العناصر المتجادلة معه. ولاشكَّ في أنَّ الزمن يستوعب مكانه وشخصياته، فهو الفضاء الأوسع الذي يمكن أن يتلاعب به الكاتب في كل اتجاه آت وماضٍ ومستقبلي. بل يستطيع أن يزاوج بين أكثر من بعد زمني داخل المكان الواحد، ويحشد الشخصيات وزمنها داخل هذه البؤرة السردية.

والزمن هو إيقاع النص والإطار العام الذي تتحرك داخله كل العناصر، ومن ثم يكون المكان هو المساحة التي تشهد حركة الزمان والأشياء والشخصيات، ومثلما يكون للزمن تصانيف ومفردات وعلاقات، يكون للمكان الخصائص نفسها، فالزمن هو الهيكل العام الذي ينطلق منه السارد وتقفز منه الأحداث إلى النص باختيار المؤلف، وبالنسبة إليه تُحَدَّدُ سرعةُ حركة الحدث في النص وبطؤه. وهو المستجمع لعناصر السرد.

وللزمن في القصة القصيرة أهمية فنية بوصفه عنصراً أساسياً في تشكيل البنية القصصية وتجسيد رؤيتها، فهو "يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها

على العناصر الأخرى"[١]. لذلك يعد الزمن بحركته وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في القصة القصيرة. فالسرد زمن، والوصف في بعض حالته زمن، وتشكّل الشخصية يتم عبر الزمن، أي أن كل ما يحدث في القصة من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله.

أولاً: الزمن القصصي:

عالم القصة "له زمنه الذي هو زمن متخيل، وهو زمن يختلف عن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه (القصة) أو الذي تتناول عناصر منه: كالشخصيات أو الأحداث"[٢]. والقصة القصيرة بحكم قصرها وتكثيفها تختصر في جملة واحدة أحداثاً تستغرق مدة طويلة من الزمن الواقعي، وربما تمثل دقائق في الفن القصصي حياة شخصية لمدة سنوات في الزمن الواقعي، فالزمن القصصي ليس زمناً واقعياً حقيقياً، "وإنما يتوفر على وتيرة زمنية أي على استعمالات حكائية للزمن تكون في خدمة السرد (القصصي) وتخضع لشروط الخطابية والجمالية"[٣].

إنَّ الزمن يتجلى في أبعاده الثلاثة في تسلسل يسيل عبر حياة الإنسان التي تتشكل مع صيرورة الزمن، وتتحول مع استمراريته، ويأتي الحاضر نتيجة الماضي حاملاً في طياته المستقبل، لذلك "يعدّ الحاضر أهم صفات الزمن. وهو الخلط الذي تسير عليه الأحداث، ويمثل دوراً كبيراً في رسم الشخصيات وأفعالها"[٤].

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص٢٧.

(٢) يمنى العيد: في معرفة النص، مرجع مذكور، ص ٢٢٧.

(٣) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ١١٨.

(٤) محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤، ص ٩٤.

وفي قصة «الولد الثالث» مثلاً نلاحظ أنَّ الحاضر التخييلي هو الأكثر حضوراً وتجلياً فيها، لأنّ "جوهر الدراما في القصة يكمن في خلق شعور بالحاضر التخييلي الذي يتحرك إلى الأمام"[١]. وهذا الشعور باللحظة الحاضرة لا يتم إلّا من خلال الطريقة التي تشعر بها الشخصية بكيفية مرور الزمن. وهذا يتحقق من خلال تتبع أفكار شخصية فاطمة ومشاعرها الحسية، فالقارئ يستطيع أن يغوص في أعماق الشخصية ويتفاعل معها. وربما تركيز القاص على حياة شخصياته الداخلية جعله يهتم وينتهي إلى الحاضر التخييلي في بداية قصصه، حيث يتزامن الحاضر والماضي في لحظة ما في النص. و"بؤرة كون الزمن حاضراً تتحول باستمرار، وكونه حاضراً أو ماضياً نسبياً يذاب عن عمد وتُخلط صيغ الأفعال أو تُجعل متداخلة بحيث لا يشعر القارئ بالماضي مستقلاً عن الحاضر، بل داخلاً فيه ومتخللاً له، كل لحظة يراها القارئ تكثيفاً لتاريخ مضى ولا يعود الماضي مستقلاً أو تاماً وإنما جزء دائم التطور في حاضر متغير"[٢].

ويعدّ الحاضر منبع الزمن القصصي، فمنه ينطلق استدعاء الذكريات وترهينها في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل. والقاص يصف ما يحدث، لكن قدرته الإبداعية تقود إلى إثارة الشعور لدى القارئ بأن ما يحدث ما يزال يحدث الآن في لحظته الحاضرة، فيمنح القارئ إحساساً بالآنية والحاضر التخييلي، ليوهم القارئ بواقعية قصصه، ويحقق بوساطة ذلك الأهداف الجمالية التي يرنو إليها، لذلك يجعله الكاتب "يتعامل مع الزمن الفيزيائي تعاملاً يتطلّب التبادل بين المواقع الزمنية، فالحاضر قد يرد في مكان الماضي والماضي قد يجيء قبل الحاضر ليستدعي اللحظات الماضية ويجعلها لحظة حاضرة كي يُستشرَف الزمن القصصي"[٣].

---

(١) أ. أ. مندولا: الزمن والرواية، مرجع مذكور، ص ١٥٤.

(٢) المرجع السابق، ص١٢٤.

(٣) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع مذكور، ص٦٩.

على سبيل المثال نلاحظ في قصة «حمد ذياب» أنَّ الزمن القصصي يوقظ الماضي الذي يعيش في ذاكرة حمد بغية استحضار المكان الخفي عن طريق تداعي الوعي عبر الذاكرة التي تجعل الشخصية /حمد دائماً وجهاً لوجه مع ذلك المكان/ الغويانا، حتى يفرض دراميته وطقوسه على مساحة مديدة من القصة.

وفي قصة «الجوازات الثلاث» نلاحظ أن شخصية سليمان تتذكر الزمن الماضي ويحمل الزَّمن مكاناً، عمل أبو صلاح طوال حياته في خدمته لكنَّ اتساع المدينة أخذ يغزو الضواحي، وفقد أبو صلاح ذلك المكان الجميل والبساتين العتيدة وانتهى إلى مستخدم بائس في مدرسة. وهنا نلمس نبرة الحزن والشعور باليأس الذي يصل إلى درجة الاستسلام في شخصية أبي صلاح.

تكمن أهمية الماضي وفاعليته في الحاضر وتلاحمه به، في أنه "يتبعنا في كل لحظة نوجد بها، إنّ في حاضرنا يكون وعينا وإدراكنا متأثراً بماضينا فنحن نفكر أو نعمل أو نرغب أو نحس أو ننفعل في حاضرنا ومن ورائنا كتلة الماضي كله بمحتوياته وما يشمل عليه من عناصر فكرية ووجدانية وعملية"[(١)]. وهذا يعني أنَّ في عملية التذكر استعمل الحاضر غالباً إلى جانب الماضي وجعل السرد القصصي يفارق القصة ويجسد تقديم الحوادث للقارئ بعد التلاعب الزمني بها، "ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية"[(٢)].

وقد ورد الاسترجاع والاستذكار كثيراً في عالم حورانية القصصي لأنَّ كل عودة إلى الماضي تعدّ بالنسبة للسرد استرجاعاً يحيل المتلقي من خلاله إلى أحداث سابقة. فالاسترجاع يؤلف نوعاً من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره وتعلله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها ويؤدي الاستذكار في

---

(١) إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، بيروت: دار الشروق، ط١، ١٩٨٦، ص ٩٧.

(٢) بوطيب عبد العالي: إشكالية الزمن في النص الأدبي، القاهرة: مجلة الفصول، مج (١٢)، عدد (٢)، صيف ١٩٩٣، ص ١٣٤.

النص الحكائي وظائف عديدة؛ فهو فضلاً عن وظيفته الجمالية والفنية يحقق عدداً من المقاصد الحكائية منها:

١ - ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت إلى القصة أم باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

٢ - الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانباً.

٣ - تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطائها دلالة لم تكن لها أو سحب تأويل سابق واستبدال تفسير جديد به.

٤ - اتخاذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف وسد الفراغ الذي حصل في القصة"[١].

إنّ زمن الذاكرة زمن غني الدلالات ومعقّد والاعتماد عليه "يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشخصية ويصبغه بصبغة خاصة يعطيه مذاقاً عاطفياً"[٢]. لأنه يجمع بين الشعور واللاشعور، في عملية التذكير التي يتم فيها مزج الزمن الماضي المؤلم، بالزمن الحاضر بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة تثير ذكريات الماضي.

ويعدّ المشهد الحواري في النص القصصي من الوسائل المهمة القادرة على استحضار ماضي الشخصيات والعوامل التي تشكّله، وتمنح الفرصة للقارئ للغوص في عمق الشخصيات و معرفتها عن قرب، والانتقال من خارج النص إلى داخله، حيث يشعر القارئ لا بالتماهي مع الشخصية وحسب، "بل يشعر أيضاً بالمباشرة في التقديم والفورية، لأنه يقابل الطريقة التي يتفاعل بها الناس في واقع الحياة"[٣].

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي: مرجع مذكور، ص١٢١ـــ١٢٢.

(٢) جيرمن برية: مارسيل بروست والتخلص من الزمن، ترجمة: نجيب المانع، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦، ص ٥٦ - ٥٧.

(٣) أ. أ، مندولا: الزمن والرواية، مرجع مذكور، ص ١٣٦.

ينتقل سعيد حورانية في قصصه في بعض الأحيان إلى الحوار الاسترجاعي الذي يجرى بين شخصية ما وبين إحدى شخصياته القصصية الأخرى، لاسترجاع بعض الأحداث، مثلما جرى بين سليمان أفندي في أيام طفولته النشيطة وأصدقائه في الثريا مع أبي صلاح ناطور بستان الثريا، أحفل بساتين المنطقة، في قصة «الجوازات الثلاث»: "**وأخذت أستعد لتسلق الدك عندما سمعت صياحه: - يا بْن كلب... والتفت إليه وأنا أكاد أسقط، وقلبي ينتفض فأسمعهُ كمطرقة لحداد.. فرأيته ينحني على الأرض فيلتقط حجراً ضخماً ويقذفني به.. أسرعت واختفيت خلف الشجرة، واصطدم الحجر بها فهزها هزاً جعل التوت يتساقط حولي، فانطرحت باكياً على الأرض.**

- دخيلك عمي أبو صلاح.. هالمره بس.. أنا داخل على دين محمد!!

ووقف أمامي كأنه يستمتع بفريسته، ثم قطب وجهه لما عرفني وقال بغضب: ــ يه يه.. العمى.. قلة مصاري عند أبوك حتى تسرق، العمى أبوك بصوّل الذهب عالشراشف.

- دخيلك عمي أبو صلاح.. هالمره بس.. الله يخليلك ولادك، الله يسترك.. أنا داخل على الله وعليك. وأمسك بيدي وجرني من خلف الشجرة: ــ امشي لعند أبوك..

وتصورت الفضيحة.. لا.. أفضّل أن أموت على أن أذهب، استمددت من لهجته شجاعة وقلت:

- مالي رايح.. موتني!! فهز كتفه: - أما جيل منحوس.. ملعون مطعون. ونظر إليّ طويلاً ثم قال ممهداً: - هالمرة راحت.. إذا شفتك مرة ثانية هون!! (وبصق) كل بيت وإله بلوعة"[(١)].

فالحوار هنا مسترجع من شخصية سليمان حين كان يسرق الفواكه من الثريا ويتذكر ما جرى بينه وبين أبي صلاح من الحوار وهو إحدى الصيغ

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الجوزات الثلاث)، مصدر مذكور، ص ٣١٨ - ٣١٧.

التعبيرية التي يعتمدها القاص في صياغة قصصه. وأيضاً في قصته «حفرة في الجبين» نلاحظ حواراً استرجاعياً آخر جرى بين مصطفى وأخيه الأكبر وهو يؤدي إلى ما جرى له في الماضي ويشير إلى علّة مغادرة بيته الأسري.

والحوار بأشكاله الخارجية والداخلية يحقق إيهاماً بالحاضر وقد يلجأ القاص إلى تعليق الزمن من خلال الحوار الداخلي (المونولوج)، فتجد الشخصية فرصة للكشف عن ذاتها، فأي عمل قصصي إنما يحكي عن حدث في الماضي من خلال الحوار، "هذا الماضي لا بدَّ أن يشكّل على نحو يجعله حاضراً في ذهن قارئ القصة، ذلك أنَّ حضور العمل شرط أساسي لنجاح العمل القصصي"[(١)].

يستخدم سعيد حورانية في معظم قصصه الحوار وما يحتوي من قدرة على التعبير والتجسيد ليحقق إيهاماً بالحاضر ويلجأ إلى تعليق الزمن وتعويمه من خلال الحوار الداخلي (المونولوج) أحياناً، مثلما نشاهد في قصة «صولد» أو «سريري الذي لا يئن» أو «مشروع إنسان».

ثانياً: علاقة المكان بالزمن:

عندما نتحدث عن الزمن القصصي فإننا نقصد الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة و سجّلها القاص، و"إذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[(٢)].

والمكان في القصة هو الأرضية التي تقع فيه أحداث القصة "فإن وضح المكان وضح الزمن القصصي، أي المكان هو طريقة لرؤية النص الأدبي"[(٣)]. أما الزمن "فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها"[(٤)]، كما تقول سامية أسعد

---

(١) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مرجع مذكور، ص ٣٢.

(٢) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص ١٠٢.

(٣) بوطيب عبد العالي: إشكالية الزمن في النص الأدبي، مرجع مذكور، ص ١٨.

(٤) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص ١٠٢.

في مقالتها: "إنَّ قضية المكان ترتبط شأنها في ذلك شأن قضية الزمان ارتباطاً عضوياً وثيقاً بالأدب القصصي، فالأحداث حتى لو كانت داخليّة حميمة، تحتاج إلى إطار تدور فيه وحيّز زمني يشغله"[1]. لأنَّ تحديد المكان هو الخطوة الأولى في وضع المادة القصصية في حيزها المحدد، وهو الذي يساهم في تقديم المناخ أو البيئة اللازمة لتحديد المجال الحيوي للمادة القصصية، وإذا كان المكان هو المسار الأفقي من وجهة نظر هندسية، فإن الزمن لا بد أن يكون هو المسار العمودي. وهذان المساران يشكلان المساحة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات القصصية، يسبح كل منها في ذلك المجال الذي بات حيوياً وواضحاً بوجود المسارين. وكأنَّ موقع الشخصيات وبالتالي مواقفها وصراعاتها وتحولاتها، لا تكون معروفة إلّا من خلال فعالية العلاقة التي قامت بين المكان والزمن.

لذا يمكن القول إنَّ الزمن والمكان في العمل الأدبي لا ينفصلان ومكونات الفعل الأدبي لا تقدّم في النص إلّا عن طريق تواجدها في الزمان والمكان في آن واحد. ونظراً لهذه العلاقة الوطيدة التي تربط الزمان بالمكان فقد نستخدم مصطلح «الزمكان» في العلوم الطبيعية. وفي مجال الأدب، لأنه يعبّر عن الصلة الوثيقة بين المكان والزمان على حد تعبير "ميخائيل باختين - *Mikhail Bakhtin*"[2]، الذي يقول: "ما يحدث في الزمكان الفني والأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مُدرَك ومشخص. حيث يتكثف، الزمن هنا، يتراقص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، ويتكثف المكان أيضاً، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث التاريخ، وتتكشف علاقات الزمان في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان، هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"[3].

---

(١) سامية أسعد: القصة القصيرة وقضية المكان، مرجع مذكور، ص١٧٩، بتصرف.

(٢) ناقد روسي، ولد في موسكو عام ١٨٩٥، وتوفي عام ١٩٧٥.

(٣) ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٩٠، ص٨.

ويتمّ التداخل بين الزمان والمكان في النص القصصي من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات بعضها مع بعض وهذا الأمر يجعل المادة القصصية ذا بعد إنساني إضافة إلى بعدها المادي، لأنّ الزمن القصصي يحتوي فعل شخصيات تجعله مدركاً من خلال الإدراك النفسي، والمكان القصصي أيضاً ليس مكاناً هندسياً صرفاً، بل يأخذ بعداً إنسانياً من خلال حركة الشخصيات والأحداث التي تقع فيه وعملية إدراكه التي "ترتبط بالإدراك الحسي"(١). كما يشير يوري لوتمان إلى هذا الأمر ويقول إن كل الزمن يُدرك "إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء فإن المكان يدرك إدراكاً حسياً، يبدأ بخبرة الإنسان بجسده"(٢).

ومن خلال فعل إدراك المكان والزمان يأخذ الزمكان بعداً إنسانياً لأن عملية الإدراك هي فعل إنساني لذا نلاحظ أنَّ الكاتب في مادته القصصية يسعى إلى تصوير واقعٍ أو مجتمعٍ أو أفكارٍ أو نمط حياة الجماعات الإنسانية وعاداتها في فضاء زماني ومكاني معيّن ليعبّر عن موقفه ورؤيته لما يرصده. "وقد وضّح السيد «غاستون رونبيل - *Gaston Roupnel*» العلاقة التي تربط بين الزمان والمكان من خلال الفعل الإنساني نتيجة التوافق بين الأشياء والأزمنة، ومثّل لذلك بثلم الحقل المحروث، حيث يُمثّل هذا الثلم الصورة الزمانية للفعل الإنساني كما يُمثّل - أيضاً - الصورة المكانية لهذا الفعل، فالثلم حسب رأيه هو المحور الزمني للعمل، وراحة المساء هي حد الحقل. مما يجعل العلاقة بين الزمان والمكان هي علاقة فعل المكان في الزمان ورد فعل الزمان على المكان"(٣).

---

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص ١٠٢.

(٢) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، مرجع مذكور، ص ٧٩.

(٣) غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢، ص ٨، بتصرف.

فعلاقة الفعل ورد الفعل بين الزمان والمكان قد صعبت الفصل بين هاتين البنيتين، إذ لا يمكن تصور أية لحظة إلاّ بعد وضعها في سياقها المكاني ولعلّ هذا الأمر يقودنا إلى الاعتقاد بأن ثمة ترابطاً وثيقاً بين الزمان والمكان بحيث يلعب المكان دور العنصر اللاصق للزمان. يشكّل كل من المكان والزمان القصصيين أحد المكونات الأساسية في بناء القصة، فهما يدخلان في "علاقات متعدّدة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية"(١).

ويتجلى الزمن القصصي، في عناصر القصة كافة وتظهر آثاره واضحة على ملامح الشخصيات وطبائعها وسلوكها، فالأحداث التي يسردها القاص، والشخصيات القصصية التي يجسدها، تتحرّك كلّها في زمن محدّد يُقاس بالساعات وبالأيام والشهور والسنين.

إن عرض الحدث يمكن «أن يتابع الأحداث من دون منطق داخلي"(٢). وتداخل الأحداث "يعني المزج بين المكان والزمان، وهنا يأتي سرد الأحداث عن طريق"(٣) "الاعترافات أو الرسائل أو الأحلام"(٤).

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين المكان والزمان سنحاول الوقوف عند تأثير الزمان على الشخصيات القصصية ودوره في تحديد ملامحها وعلاقة كل منها بالآخر فنياً.

يمكن أن ندرك امتداد الشخصية زمنيًا من خلال نموها وتطورها أو انتقالها الفعلي داخل المكان أو الأمكنة بمعنى احتواء المكان للزمان مثلما ورد

---

(١) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٢٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٣) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص ٤٣.

(٤) يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ٧١.

في قصة «الجوزات الثلاث» من خلال عودة الشخصية / سليمان أفندي من الجزيرة إلى حي طفولته ومشاهدته تغييرات الحي وملامح الكبر على وجه أبي صلاح: "**ونظرت إليه بإمعان... لا تزال الخطوط المتجعدة توحي بالصرامة، ولم يتغير من الوجه الكنود الذي ينظر إليّ بغموض، سوى الشاربين الكبيرين المعهودين وقد تشذبا ولصقا بالشفة العليا كفرشاة قديمة**"(١).

يعمق القاص من سطوة الزمان على النص من خلال الانتقالات المكانية للشخصيات والتغييرات التي يشاهدها الشخوص من خلال فعل عودتهم إلى المكان السابق، وتغيير ملامح الشخصيات يشير إلى سطوة الزمان مثل تلك التغييرات التي شاهدها سليمان أفندي في وجه أبي صلاح في القصة.

ثالثاً: تداخل الأزمنة والذاكرة:

يعيد القاص في معظم قصصه المكان القديم من خلال الذاكرة واستحضار كل الزمن الماضي الذي عاشته الشخصية القصصية فتعود للمكان القديم في لحظة قطع أشبه بلقطات سريعة جداً كعواطف العداء الساخر نحو الأم في قصة «الصندوق النحاسي» أو أصداء الشارع في لحظة العزم أو ظل قامة الطبيب القصيرة على الجدار والشعور بالنقص الحاد.

إن قوة الحنين لدى سعيد حورانية للعلاقات الإنسانية في الماضي يجعله يصوّر موت الأم الفقيرة فجائياً وكارثياً - لأن موتها يعني موت العلاقات الإنسانية الحميمة والدافئة وتقول عنه الشخصية: "**خيل لي أنني ضائع وأن زوجتي قبيحة، وأن البيت الذي أعيش فيه قبو معتم، وصرت أدخل غرف البيت وأخرج منها كأنما أفتش عن شيء يخلصني من حيرتي.. شد ما أنا حائر، شد ما أشعر أنني فارغ**"(٢).

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الجوزات الثلاث)، مصدر مذكور، ص ٣١٩.
(٢) (الصندوق النحاسي) المصدر السابق، ص ٤٣٥.

تعبّر الشخصية في هذا المقطع عن البيت الذي سكنت فيه مع الزوجة كان يبدو لها كالقبو والزوجة كانت تبدو لها قبيحة، وهذه التشبيهات تشير إلى ما تشعر به الشخصية من يأس وتشاؤم من الحياة لذا ترسم صورة كريهة عمّا حولها.

ونلاحظ أنَّ موت الأم ترك صدمة قوية في تحوّل شخصية ابنها من خلال سلسلة تداعيات حاضرة اختلطت في ذهنه بالماضي اختلاطاً ذكياً خاصة أن الابن يعتمد على الذاكرة في استرجاع الماضي ومقارنته بالحاضر ومن هنا يلعب الخيال دوره الرابط بين هذين الزمنين.

ويقدّم القاص حياة شخصياته باستخدام الذاكرة ثم رصد ماضي هذه الشخصيات، ولا سيّما مرحلة الطفولة، حيث تحدد مرحلة الطفولة علاقة الطفل بوالديه مجموعة القيم والمثل التي سيحملها طيلة مراحل حياته. وإنَّ هذه الاسترجاعات التي تقوم بها الشخصيات القصصية في قصص سعيد حورانية "ذات وظيفة بنيوية، لأنها تتداخل وتتوازي مع حاضر الشخصيات، وتعيد تشكيلها أيضاً"(١). ويسعى القاص لتحقيق الإيهام بالحاضر القصصي مستخدماً الطريقة الدرامية حتى يفسح المجال النصي للمشاركة والاندماج في الحاضر التخييلي والزمن الحكائي للقصة. ويمكن القول "إنّ الطريقة الدرامية تخلق في نفس القارئ إيهاماً كونه حاضراً في النص القصصي. كذلك توجِدُ في القارئ إحساساً بأنه حاضر هنا الآن في مشهد الأحداث"(٢).

لذلك نجد أنَّ الحنين للماضي بما يحمله من علاقات إنسانية شفافة ومفقودة في الحاضر هو مشكلة تظهر في حياة الأبطال والشخصيات تؤثر في نموها وتطورها في القصة خاصة تلك الشخصيات المركزية التي بغيابها يختل التوازن القصصي كما نلاحظ من خلال هذا المقطع في قصة «الخيط

---

(١) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، بيروت المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩، ص٥٦.

(٢) أ. أ، مندولا: الزمن والرواية، مرجع مذكور، ص ١٣٠.

المشدود»: "**الآن فقط شعر بالفراغ لموتها. لو تعود الآن.. في هذه الدقيقة إلى الحياة.. تنفس يقطعه سعال.. ويحس بخلاياه كلها تتحرك كموسيقى أبدية.. فيضمها إلى صدره بعنف ثم يفلتها ويحترق كصوفي مات بعد لحظة من لحظات الكشف، لقد كان يعرف أنها ستموت حتماً.. وكان ذلك لا يخيفه، بل لعله يتوقعه ليظفر بشيء جديد مدهش يعكر حياته ويهز خلاياه**"[(١)]. وما يلاحظ من خلال هذا المقطع هو نظرة إلى ذلك الماضي حيث الاحترام والمحبة.

ومن هنا نلمس حميمة الذكرى لهذه الأم التي تتميز بحبّها، هذا الماضي الذي افتقدها في الوقت الحاضر، فحميمة الأمومة كانت هي المسيطرة على شخصية "سالم" أثناء السرد واتجهت القصة لتكون لحظة ذكرى لها، بدلاً أن تكون حدثاً صدامياً متحركاً ولم يكن الحدث سوى تذكر «سالم» لعلاقته بأهله، وفشله في إيجاد حياة مستقرة.

إن بيت الطفولة هو مكان الطمأنينة لأن ابن الطبيب في قصة «الصندوق النحاسي» وسالم في قصة «الخيط المشدود» يحنّان إلى ذلك "المكان الأمومي" ولكن لم يبق من هذا المكان إلّا ذكرياته وهو يعيش الآن في مخيلتهما؛ لأنهما فقدا الأم التي كانت محور المحبة والطمأنينة لهذا المكان، لذا يمكن القول "إن واقعية مكان متخيل لا تعني مشابهة أو مطابقة أو استنساخاً للمكان بل تعني إلى جانب ذلك خلق موازيات نفسية وروحية واعية لدلالات المكان اجتماعياً ونفسياً"[(٢)]. ولذا نجد أنَّ سالم وابن الطبيب يعيشان وجدانيّاً مع هذا المكان الذي تبثّ ذكراه فيهما شعوراً بالحنين تجاه ذلك الماضي.

إن هذه الدلالات النفسية هي المسؤولة عن خلق علاقات تأثيرية بين الإنسان والمكان ونجد هذه الأمكنة كدلالة نفسية "تتميز بالعلاقة التأثيرية التي تقوم بين الإنسان والمكان، فيغدو المكان محمولاً نفسياً خبرياً في ذات

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الخيط المشدود)، مصدر مذكور، ص ١٧٧.

(٢) سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ٣٠٣.

الكائن ويتحول إلى دلالات رمزية شاعرية وشعرية، شاعرية يؤلف منها الشاعر دلالات خاصة به، وشعرية لأنها تؤلف رموزاً متداولة بين مجموعة من الشعراء"[١].

فتظل ذكرى بيت الطفولة التي عاشتها هذه الشخصيات حية أبداً في مخيلتها وحاضرة كلما تتذكر أمها وطفولتها وهذه الحميمة المكانية كانت هي المسيطر على القاص أثناء السرد، حيث يُعَدُّ "المكان الحميم رمز الانتماء والاحتواء الإنساني، مكان الطمأنينة الذي يعدّ في أحد تجلياته أمومياً، وهو تجلّ مشترك وقد يكون له بعض تجليات أخرى خاصة نحو المكان..." [٢].

رابعاً: علاقة المكان بذاكرة الشخصيات:

الذاكرة شكل إنساني من أشكال الزمان تأخذ صورها من الماضي، تنسحب على المناخ النفسي بأحداثه وارتباطاته ويظل الفعل وتعايش الشخصيات مستمرين في ذلك بالرجوع إلى الوراء.

والمكان المرتبط بالذاكرة هو المكان الذي تصنعه الذاكرة وتمنحه دلالة مكانية وجغرافية تدلّ على الصورة المتخيلة للمكان الحقيقي. هذا ما نلمسه في قصة "حمد ذياب" حيث يتحدث "حمد" عن ذكرياته الثورية ضد الاستعمار الفرنسي والعذاب الجسدي الذي مورس عليه، يختفي المكان في ذاكرته ويظهر في لحظة من اللحظات حين يفتح باب الذاكرة المرتبطة بماضيه الطويل ثم "تعود القصة إلى الوراء لسنوات طويلة ليعطي المتلقي، الخلفية وإدخاله في عالم (القصة) الخاص"[٣]، وتمكينه من معرفة الشخصية والأمكنة التي تدور فيها الأحداث، فالمكان المتخيل/الغويانا الذي يعيشه "حمد" يقدّم عبر ذاكرته التي تحتوي تماماً الواقع الوجودي لما عليه الغويانا سجناً ومكاناً للأعمال الشاقة.

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠٥.

(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص٤٠.

هذا المكان المتمثل في ذاكرة "حمد ذياب" "ينطوي تحت إطار فاعلية الخيال"[1] و"الكائن الإنساني يكمن للمكان بشباك اللغة، وهو بذلك يمنحه لساناً ولغة، وعليه تعد اللغة الوسط الذي يستيقظ فيه المكان من غفوته الأبدية"[2]. فيتكلم ويحلم ويخاطب وهذا ما نجده في هذه القصة.

كما أن المكان الساكن في الذاكرة يبقى خفياً وسرياً ولا يمتلك تلك الحقيقة الموضوعية المطلقة وهذا ما أكده باشلار في قوله: "كل ما نوصل للآخرين هو تكييف لما هو خفي وسري، ولكننا لا نستطيع أبداً أن نحكي عن ذلك بموضوعية ما هو خفي لا يمكن أن يمتلك موضوعية مطلقة"[3].

لأن هذا المكان هو مكان مجازي لعالم الواقع، تصنعه اللغة والخيال والكلمات والجمل القصيرة غالباً، فيكشف المتتبع لذاكرة "حمد ذياب" وتداعياتها، ذلك اليأس والرتابة والعذاب الذي يصل بساكنيه والجمود الذي يلاحظ على حالهم والعجز الذي أصابهم، هذا ما نلمسه في تداعيات هذه الشخصية، فهي عملية انقطاع زمني وفي اللحظة نفسها انتقال بين لحظة وأخرى، يعني هذا أنَّ الحاضر انتقال دائري للماضي والعودة منه للإحساس بوقع الحاضر؛ فيؤدي إلى تقطيع الزمن وتحطيم التعاقب والعودة مجدداً للحاضر، كما يشير القاص إلى هذا الأمر، حين يقول: **"وصلنا إلى مرسيليا يا سيدنا ومنها إلى سجن بحري فظيع.. جعلونا نعمل بشباك البحر مع عصايتين.. وكان الجلد والضرب هما لغة التفاهم بيننا.. قعدنا تسعة أشهر بالسيلول، وكل منا بغرفة متر بمتر.. وكانت أبوابها تغلق كلها بقيد واحد.**

نقلونا إلى بلد ثانية "سان مارتان دوبري" وأعطونا لباساً مثل القرود. كنا من كل الأجناس..."[4].

---

(١) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٧٥.

(٢) المرجع السابق، ص٧٨.

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٦.

(٤) الأعمال القصصية الكاملة (حمد ذياب)، مصدر مذكور، ص٤٥١.

"وذات مرة، ونحن ننزل هضبة وقعنا. كنا اثني عشر شخصاً نحمل شجرة كبيرة.. وجرتنا نحو الوادي.. وقتل منا أربعة وسحقت رجلي وهذا هو سبب العرج الخفيف الذي تراه.

ولكن هذا الشغل سهل بالنسبة لجر عربات الحديد... ويوماً بعد يوم.. وشهر بعد شهر.. وسنة بعد سنة.. أخذنا نشتغل، كنت أعمل بكل همة حتى لا أضرب.. إن ضربة واحدة كانت بالنسبة لي إهانة دونها الموت"(١).

يبدو أن ذاكرة الراوي/"حمد ذياب" هي ذاكرة تاريخية حيث تعود ذاكرته إلى أيام الانتداب الفرنسي وتشير إلى العذاب الحاكم على الثوار ومن هنا تحولت الذاكرة إلى مجال فعّال يتم من خلالها إعادة بناء أحداث الماضي كانتقاله إلى جزيرة الشيطان، فتتحول هذه الجزيرة إلى مسرح منفرد للأحداث حيث يصوّرها "حمد" من خلال بعض التفاصيل المكانية مثلما يقول: **"هل سمعت بالغويانا يا سيدنا؟ أنت تلاحظ أنني أرتجف.. إنها بلد ملعون مطعون لا يمكن أن يعيش فيها إنسان.. كانت الأمطار تنزل عشرين يوماً كاملة كالسيول مع أن درجة الحرارة (٤٠) شتاء وخمس وخمسون صيفاً. كان السجناء يموتون تحت ضربة الشمس مثل الذباب.. "**(٢).

وتستمر ذاكرة هذا الرجل في استرجاع ذلك الماضي البعيد وتاريخه النضالي في الثورة مستعرضاً مراحل حياته في الداخل والخارج ويتم الكشف عن أمكنة مختبئة في الذاكرة، كما أشرنا سابقاً أنَّ الأمكنة المختبئة في الذاكرة تبقى خفية ولا تمتلك تلك الحقيقة الموضوعية المطلقة كما يقول باشلار في هذا المجال: "نحن نكيف عالم الأحلام اليقظة ولكننا لا نخلقه"(٣).

---

(١) المصدر السابق، ص٤٥٢ - ٤٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص٤٥١ .

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٤٢ .

وما يلاحظ على سعيد حورانية هو ربط الأمكنة بما تحمل من ذكريات وتاريخ وملامح تخص الوطن عامة ومدينة السويداء خاصة ولا عجب في ذلك "لأن الأمكنة والأشياء هي رفات الزمن وبقاياه"[١]. وهذا ما نلمسه في ذاكرة "حمد" عندما يعود إلى "السويداء" في وطنه بعد الهجرة الطويلة ويجد نفسه فجأة في مسقط رأسه:"

- رجع كل الماضي إلى ذاكرتي....

وصلنا إلى السويداء.. كنت لا أستطيع الجلوس على مقعد السيارة، وإذا بالأولاد يلتفون حولي ويهزجون:

عالمزرعة يا شباب   لنلاقي حمد ذياب

وصلت إلى الدار وارتميت على أمي ربع ساعة.. عرفني الكبار والصغار أنكروني"[٢]. ولم يكن المكان هنا إلا مرجع في ذاكرة هذا الرجل حيث يعكس مدينته وحياة أهله وهذه التفاصيل ترتبط بملامح هذه المدينة حيث يعيش "حمد ذياب" كل سمات الألفة؛ لأن المكان مازال ثابتاً ولم يتحوّل واكتسب حيويته من الذاكرة التي أعادت له الحياة في الماضي.

أما في قصة "قيامة ألعازار" ترتبط فضاء القصة بالجزائر وعلاقتها بهذا المكان من خلال ذاكرة "محمد علي الصغير"، فالذاكرة هي الحافظة لأسراره التي تحتوي أسرار المكان وأحداثه عن طريق التداعي ومصدر هذا التداعي هو الذاكرة التي تمتلك القدرة على إحضار الشيء في الذهن.

ومتن القصة بما يحمل من أحداث وشخصيات وأمكنة هو من صنع هذه الذاكرة لأن أحداث القصة مرتبطة بذاكرة "محمد علي الصغير" يوم استمرأ جسده الراحة على التراب المحفور بأسنان التراكتور ولذا لا نستطيع أن نلمس المكان في هذه القصة بوجوده الموضوعي وإنما نلمسه

---

(١) ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٥٧.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (حمد ذياب)، مصدر مذكور، ص٤٥٥ -٤٥٦.

عن طريق الذاكرة وتداعياتها؛ لذا لم يكن المكان الذي يحمله "محمد علي الصغير" في ذاكرته مجسّداً بتفاصيله المكانية وأبعاده الفيزيائية وإنما ارتبط هذا المكان بالخيال وأحلام اليقظة على نحو يتجاوز الواقع لأنّ "الصّور التي يبدعها الخيال لا تخضع لمحك الواقع"[1] وتظل واقعاً محتملاً لأنها ممزوجة بالخيال.

لا يقدّم الراوي المكان المتخيّل الذي يعيشه "محمد علي الصغير" دفعة واحدة وإنما تم بنائه عبر مراحل تمثل في النهاية صورة كاملة لهذا المكان، لأنَّ هذا المكان مخزون في ذاكرته وتستدعيه اللحظة على ترتيب في مخيلة القارئ لتقدّم صورة متكاملة له.

والمكان الذي نلمسه في هذه القصة هو المكان الذي يقيم فيه "محمد الصغير" بدليل أنه يعيش في سورية وهو يتذكر الجزائر وأهله، "فالموجود البشري يستحضر الماضي بداخله بواسطة الذاكرة في الحاضر"[2] لذا نلاحظ لم يمنع البعد أو الهجرة عن أرض الوطن أن تعيش الشخصية مكانها الأليف المرتبط بالذاكرة، هذا "المكان الموسوم بالجاذبية"[3] والذي يمتلك الإنسان ولا يفارقه أبداً.

ويمكن القول إنّ المكان في قصة "قيامة ألعازار" جاء عن طريق التداعي النفسي من خلال شخصية محمد علي الصغير الذي كان يحمل مكانه الأليف في ذاكرته وورد هذا المكان عن طريق التداعي النفسي، فجاء مسترسلاً حول وطنه الجزائر وذاكرته الثورية أيضاً، ولذا تنطلق القصة من الحاضر في تجاه الماضي عن طريق الذاكرة بقصد استحضار جوانب الماضي معتمدةً على التداعي والامتزاج بين الماضي والحاضر.

---

(١) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٩٧.

(٢) علي الشامي: الفلسفة والإنسان، بيروت: دار الإنسانية، ط١، ١٩٩١، ص١٠.

(٣) غاستون باشلار: جماليات المكان، مرجع مذكور، ص٤٢.

خامساً: اللغة القصصية:

اللغة نسق من الإشارات والرموز، يشكّل أداة في المعرفة، وفي حفظ واستعادة منتجات الثقافة الروحية وبواسطة اللغة يتبادل الناس خبراتهم ومهاراتهم وأفكارهم وانفعالاتهم وترتبط اللغة بالتفكير ارتباطاً وثيقاً. فأفكار الإنسان تصاغ دوماً في قالب لغوي، حتى في حال تفكيره الباطني.

واللغة ترمز إلى الأشياء المنعكسة فيها ورموزها تبدو وكأنها تحل محل الأشياء الفعلية، وبفضل ذلك يمكن للإنسان في نشاطه الذهني أن يتعامل مع رموز الأشياء. واللغة المكتوبة هي الأداة الرئيسة للذاكرة الاجتماعية وحاملة الثقافة الروحية، ويشكّل غنى اللغة أساساً للأدب وللفن القصصي، بل وإن الإيحاء والرمز الفني يكشفان للإنسان عبر الشيء الحسي العياني أو بفضل الخيال، الواقع الروحي، عالم القيم الجمالية.

وتبرز قيمة اللغة في العمل الأدبي - عادة - من عَدِّها أحد أطوع تقنيات القص الفني تعبيراً عن رؤية الكاتب، فهي وعاء لأحاسيسه وأفكاره وأخيلته، سواء أ قصد أن يحمّلها صفتي الوظيفية والجمالية أم لم يقصد. فاللغة وسيلة التعبير، وهي التعبير نفسه، فليس العمل الأدبي - بوجه ما - إلاّ مفردات وجملاً. ويمكن عن طريق اللغة نسج الكلمات بعضها إلى بعضٍ ووضعها في قوالب مناسبة لها تظهر فنية الكاتب، وعلى الكاتب أن يبرز المغزى البعيد الذي ينسج من حوله الأحداث وحوار الشخوص بعضها مع بعض.

تنقل الكلمة صورة عن العالم الواقعي ولكنها تختلف عنه؛ لأنّ الكاتب يتخيل صورة ويضيفها إلى الواقع. كما أنَّه يلجأ إلى لغة الوصف عندما يريد تصوير الأمكنة القصصية؛ لأنها أمكنة ثابتة ولها ديمومتها. ويلجأ إلى توظيف هذا الوصف للأماكن توظيفاً جمالياً في خدمة القصة وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص، فالتصوير اللغوي يعتمد على نسق من الرموز والإيحاءات التي تتجاوز الصورة المادية الملموسة والصورة المكانية في القصة لا تشكّل البعد الهندسي الإقليدي للقصة فقط وإنما تُعَدُّ تشكيلاً يجمع

مظاهر المحسوسات كلها وتتشكل بدلالتها ومعناها من حركة الشخصيات والأحداث في فضاء هذه الأمكنة. وبالتالي فلغة القصة تحمل علاقات معقدة سواء أكان ذلك فيما يتصل بالبناء الداخلي أو الخارجي للقصة.

وقد وظّف القاص سعيد حورانية اللغة بمستوياتها ومفاهيمها المختلفة ليعبّر عن أزمة الفرد العربي المعاصر عموماً والإنسان السوري خصوصاً في مرحلة قلقة تميّزت بالانقلابات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، هي حقبة الخمسينات. حيث صوّر من خلال قصصه الأزمات التي يعيشها المرء وبيَّن هموم الأفراد. وقد لجأ في ذلك إلى اللغة الموضوعية المباشرة وأحياناً لجأ إلى اللامباشرة، كما أنه لجأ إلى الإيحاء والرَّمز، وكلّ ذلك يعود لأسباب سياسية واجتماعية كما أنَّ استخدام الرمز في قصصه يجعل القارئ أن يساهم مع الكاتب في كشف المعاني الخفية. والرمز سمة تقوّي الأدب إذا استخدمت بالشكل المناسب وهي تعبّر عما يدور في وجدان القاص وذهنه. وتحفّز القارئ على بذل جهد فيما يقرأ، مثلاً في قصة "عاد المدمن" يستخدم القاص الطيور الجميلة كرمز لتجسيد مكافحة المناضلين والعمال ضد الاستعمار والظلم، والطيور القبيحة كالبوم والغربان لتجسيد القوى الظالمة والمسيطرة في المجتمع.

واستفاد القاص سعيد حورانية كثيراً من الموروث الشعبي ووظَّفه بدقة في قصصه. كما أنّه استخدم الأساليب السردية الحديثة ووظّفها بشكل ناجح حيث اعتمد على أسلوب الراوي أو الصوت المفرد، وأتاح لبعض الشخصيات الحديث عن نفسها لكن بلغته هو، وعن طريق حوار ينقله إلينا. وأحياناً يلجأ القاص إلى أسلوب السيرة الذاتية، وأحياناً يستخدم أساليب أخرى مثل الحلم وكل هذه الأساليب تُوَظَّف لخدمة أثر المكان في بناء الشخصية كما أنّه قد يؤكد الألفة التدريجية للمكان أو المكان المنفِّر في وعي الشخصية. وقد يلجأ إلى المذكرات أو اليوميات وهي تتحدث عن الأبطال ومعاركهم ضد فرنسا مثلما نلاحظ في قصة "من يوميات ثائر": **"تحركنا من شرق الأردن لنذهب**

بطريق الغاربة على درعا عاللجاة، حتى إذا وصلنا إلى عرار بين خربة الغزالة ودرعا وكان نقطة فرنسية، هاجمناه فأشعلت الحامية فيه النار وأعطت الإشارة إلى درعا، قبضنا على العسكر الموجودين، ولغم الشيخ مصطفى خليل الجسر وراءنا، ومشينا حتى وصلنا إلى داعل"(١).

إنَّ لغة قصص سعيد حورانية خدمت المكان بشكل واضح، وأحياناً نجد أنّ لغة الكاتب تميل إلى الاعتماد على أسلوب السرد المزدوج؛ وبالتالي فهو يختار السرد بأسلوب أو ضمير المتكلم، فعن طريق ضمير المتكلم يمكن للقاص أن يدخل إلى عمق البطل ويعرف أسراره وأفكاره ومشاعره دون حرج أو تصنُّع.

ونجد أنَّ القاص أيضاً لجأ ضمن قصصه إلى الاعتماد على أسلوب الاسترجاع، وهذا الأسلوب يخدم الحدث في القصة كثيراً. وأحياناً نجد أنَّ القاص يمزج بين الأساليب السردية ويجعل قصصه وشخصياته لا تتكئ على ضمير المتكلم أو السيرة الذاتية فقط وإنما على ضمير الغائب أيضاً. ومع أنَّ الكاتب استخدم اللغة السهلة الواضحة القريبة التناول وهي اللغة المحكية والوسطى وجعل شخصياته تتكلم بهذه اللغة تعبيراً لها عن ثقافتها وبُعدها الفكري إلّا أنّه عندما يرتفع المستوى الثقافي والفكري للشخصية نجد أنه يرفع من مستوى اللغة ليصل إلى اللغة الوسطى والفصيحة. وقد صيغت اللغة عنده بأسلوب يرتفع فوق مستوى النثر اليومي.

كما أنّ القاص سعيد حورانية استخدم أسلوباً جديداً في قصصه حيث لجأ إلى المنولوج وكثّف اللغة وعبّر عن مشاعر شخصياته ومواقفها من الحياة، وعلاقات هذه الشخصيات مع بقية الشخصيات الأخرى. كما أنّ اللغة عند القاص أبرزت المكان وكانت الأداة الرئيسة والفعالة ليصف القاص من خلالها المكان ومعبّراً عن فضاءات الأمكنة وعلاقاتها المتبادلة مع شخصياتها.

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (من يوميات ثائر)، مصدر مذكور، ص٣٦١.

وكانت اللغة أداة طيّعة بيد الكاتب ووعاء لما يتلبسه من أفكار وأخيلة ومعان مساهمة في تعميق رؤيته تجاه الأمكنة. وقد تنامت دلالة المكان عند القاص من إطارها الواقعي الذي يوحي بثباته دلالياً إلى إطار عام يتخذ فيه المكان عنصر الرمز الموحي، المتعدد الدلالات، بتعدد رؤية الشخوص، وتتخذ هذه الرؤية بعداً مهماً، لأنها الأكثر تماسّاً مع المكان في البنية القصصية، ولأن المكان لا يظهر - عادة - إلاّ من خلال الشخصيات التي تعيش فيه وتخترقه.

وعمد القاص إلى اللغة الخطابية التقريرية أحياناً، كما أنه عبَّر في معظم قصصه عن الأمكنة بلغة جميلة مليئة بالعواطف والمشاعر الإنسانية مما خلق لدى المتلقي شعوراً بالتفاعل مع هذا المكان، وكأنه جزء منه، كما أنَّه عبّر عن بعض الأماكن بلغة تفتقر إلى العاطفة وتميل إلى الموت والفراغ؛ ليشعرنا بهزالة هذه الأمكنة وبعدها عن المشاعر الإنسانية. كما أنه عمد إلى الاستفادة من الطبيعة في أضيق صورها متمثلةً بالحديقة الصغيرة الخضراء ضمن مساحات شاسعة من الحجر ليكتب عنه ويعتبره كرحم حنون ويكسبه الحياة من خلال أشخاصه وحركتهم فيه.

وقد بيّنت لغةُ القاص الأمكنة القديمة والأمكنة الجديدة ونراه يربط الأمكنة القديمة بالزمن الماضي وبالذكريات والتاريخ والآباء والأجداد وأمّا الأمكنة الجديدة فقد حدَّد علاقتها بالمستقبل الذي لم يوجد بعد، وتركها مع شخصياتها تدور في المجهول المخيف، وجعل أشخاصه يقفون من خلالها حذرين مترقبين.

وقد عمد القاص إلى تصوير بعض الأمكنة بشكل يخلق لدى المتلقي شعوراً بالتعاطف والشفقة. وقد كانت لغة القاص واضحة، بعيدة عن التعقيد، رغم الرمز والإيحاء فيها فهي بسيطة، وتحمل عاطفة إنسانية، وتحمل الحركة ورحابتها وإحساسها بالمكان عن طريق البصر والسمع والرائحة.

تتطلب الدراسة الفنية للغة القصة تقصي الظواهر الفنية ذات الطابع اللغوي في النصوص القصصية، عبر الاهتمام بشاعرية القصص ودوافعها ومعوقاتها ورصد الرموز والأساطير والأمثال والحكايا الشعبية والأغنيات

التراثية وتجلياتها في الخطاب القصصي، وتقصي البعد الاجتماعي للغة، وموقع القاص فيها. فالقصة تستفيد كثيراً من لغة الشعر ورموزه وصوره وأبعاده الدلالية، وهنا نجد أنّ اللغة عند سعيد حورانية جاءت تحمل الشاعرية حيث يصوغ قصصه بشاعرية تستفيد من تجاور المفردات إلى أقصى مدى ممكن، وذلك عبر إقامة علاقات غير متوقعة بين هذه المفردات المتجاورة، حيث نقرأ في قصة « عند منعطف الجسر» النسق اللغوي الآتي:

"... كانت في عينيه دمعة لا يراها سوى الكلاب وسوى فصيلة الناس التي تشبه الكلاب"(١).

وفي قصة بعنوان "الثلاثة" نقرأ:

"للسماء هنا معنى آخر... لا زرقة تفترس العين، ولا غيوم تضغط على القلب... إنها سماء حقيقية.. واسعة.. ليست مرسومة بين قضبان وليست شهية وبعيدة كمرأة جاره"(٢).

وإذا كان هذا النسق الخطابي مديناً في جزء من شاعريته إلى العلاقة الضدية بين الحيوان والإنسان، بين الجوع والشبع، أو العلاقة الضدية بين السماء وزرقتها، السماء الحقيقية الواسعة، والقضبان الضيقة والمحددة، فإن الشاعرية يمكن أن تتولد في أحيان كثيرة من التوافق بين المفردات، ففي قصة "الطفل يصرخ في الظلام" يقدم القاص مفرداته متسقة فيما بينها يقول: **"كان يمتد إلى جانبها في إعياءة ينفخ كنور مجهد، وجسدها يتضمر وينكمش في تقزز، وحينما كانت تدير وجهها إلى الحائط، الذي تنبعث منه رائحة الدهان الجديد هاربة من أنفاسه الملوثة، كانت تحاول خنق حقدها الحار، وتحس أنه إلى جانبها كحقيقة فظيعة مرهقة، وجسده الممدد، يبعث إلى ظهرها دفئاً قوياً... وتسمع أنفاسه تنحبس مثلما تنحبس أنفاسها، ويرين صمت، ثم تنطلق أنفاسها في تقطع لتختلط مع أنفاسه المتقطعة"**(٣).

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (حمد ذياب)، عند منعطف الجسر، مصدر مذكور، ص١٠٨.
(٢) (الثلاثة)، المصدر السابق، ص١١٥.
(٣) (الطفل يصرخ في الظلام)، المصدر السابق، ص١٣١.

وثمة ظاهرة أخرى في قصص سعيد حورانية غير ظاهرة تجاور المفردات بطريقة مثيرة للخيال وهي ظاهرة تضمين الأشعار ضمن نسيج لغة القصة ذاتها، وثمة أمثلة كثيرة في قصصه غير أن استخدام الشعر ضمن لغة قصصه يتطلب منه أن يبلغ في لغته مستوى يقارب مستوى الشعر الذي يضمِّنه حتى لا يبدو المقطع الشعري وردة في الصحراء، وتمكن هنا الإشارة إلى حضور الشعر بشكل ينسجم مع منطق الشخصية ومع رؤية القاص برمتها. وفي المقتبس الآتي يزاوج القاص سعيد حورانية بين ما يتعرض له السجين السياسي من عذاب وألم وتعذيب نفسي وجسدي من قبل سجّانيه وقدرته على الصمود والإرادة وتماسكه الشديد، فتصيح الأصوات المعتقلة بنشيد المهجع:

"اضرب يا جلاد

واقفل يا سجان

لن تقوى الأصفاد

أن تمحوا الإيمان"[١].

وإذا أمعنا النظر في قصص سعيد حورانية نجد أنَّ الصورة تمنح اللغة القصصية، إضافة إلى البعد الجمالي، بعداً دلالياً جديداً، ودائماً هناك في الصور استعارات ما، يستخدمها القاص لسياقٍ جديدٍ، وتساهم الصور مساهمة كبيرة في رفع سوية اللغة القصصية وفي منح الحدث سرعة، وتطوّراً.

ويمكن لحركة الصورة أو ثباتها أن تعطي بعداً دلالياً، فالصورة من الثبات، والصورة الثابتة يمكن أن تدلّ على العجز في مواجهة الفعل في معظم الأحيان، في قصة "الطفل يصرخ في الظلام" نأخذ هذه العبارات والصورة التي تعطيها كمثال على ما قلناه: **"سنوات خمس، قطعتها في هذه الغرفة تنتظر... أي حادث جديد، أي معجزة، أي حجر يلقي في البركة الراكدة الآسنة،**

---

(١) (المهجع الرابع)، المصدر السابق، ص٢٦١.

ولكن البعوض يفرخ، ورائحة الطمالب تخنق أنفاسها. لم يطرأ شيء جديد سوى ذلك الصمت العميق الذي التزمه كلاهما حيال الآخر، صمت فيه لا مبالاة وحبه الجلاد، وهي تتذكر بعد تلك الليلة حديثاً مهماً تبادلاه، بل كانت الأحاديث تسير حول توافه الحياة، وكانت تمتد لحظات من الصمت، كان كلّ منهما يشعر خلالها بالآخر شعوراً حاراً"[١].

هناك أيضاً رشاقة السرد عند القاص حيث منحت قصصه سرعة في الأداء اللغوي، إذ استخدم القاص جملاً سهلة قريبة من الاستخدام اليومي للّغة مما يبرز واقعيتها. يقول القاص في قصة "محطة السبعا وأربعين":

"يا جماعة روقوا بالكم وصلّوا على المصطفى"[٢].

"الله يأخذ هيك حكومة... شاطرة بس تأخذ مصاري العباد وتتركهم شاردين بالشول"[٣].

"بس يا جماعة.. العمى.. بيعونا سكوتكم.. عميتم قلبنا.. يلعن دين أبو ها لصنعة ودين السيارات ودين اللي ابتدعها.. ودين اللي يركب بيها.. والله ركب الحمير أشرف"[٤].

وهذه اللغة السهلة الواضحة المحكية تسرّع السرد، وعن طريق الأفعال الحركية يتمكن الكاتب من رصد الأحداث الصغيرة وملاحقتها بتفاصيلها. وكذلك أخذت معظم قصص القاص شكلاً من أشكال التعبير المجازي والإيحائي، فالبنية اللغوية الفوقية مجرد غطاء فني للبنية التحتية التي تحتاج إلى قراءة وفهم عميقين. وقد حمّل سعيد حورانية قصصه الكثير من الرموز وثمة رموز مكشوفة ورموز تتكشف تدريجياً. وقد استخدم القاص على

---

(١) (الطفل يصرخ في الظلام)، المصدر السابق، ص١٣٦ -١٣٧.

(٢) (محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص٢٩٧.

(٣) المصدر السابق، ص٢٩٨.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٩٨.

المستوى الاجتماعي الأغاني في بعض قصصه، ففي قصة "حمد ذياب" نجد أمثلة على ذلك:

"دنياك ما أهـل صـديق وقرابـي ومن خلقة الأيام الـدهر دولاب"[1]

وأيضاً:

"ودنياك نـاعورة وفيهـا علابـي تملا وبتفرغ على فرد قـلاب"[2]

"وثارت بني معروف واعوت عوى ذيـب جوعان واستطيب لحوم المعـاليف

وتلاطموا الجمعين واضحوا محاطيـب وبالمزرعة خلوا الجحافل متاليف

راحوا جميعاً بالسيوف المحاديب ذياب حلت في شـلايا الخواريـف"[3]

إذاً استخدم القاص الشعر والغناء ضمن سياق اجتماعي يتناول المجتمع بتقاليده وعاداته الاجتماعية ووظّفه لصالح القصة؛ ليلعب دوراً في إكمال دلالاتها.

ويمكن القول إنّ اللغة القصصية تمثّل صوت الحياة وصورتها من خلال تقديم الحقائق التي تشدّ المتلقي إليها أو تقوم بنقد الحياة الاجتماعية؛ لأن سعيد حورانية من خلال قصصه يدرس الحياة والإنسان باستمرار ويلتمس الاتصال بالشعب والالتصاق به. إنه يبتهج ويغضب ويتمزق عذاباً ويكتب ويفكر بطريقته الخاصة حتى يصل إلى الحقيقة. بالعمل الدؤوب ينمي موهبته التي تنبض بالحياة والغنى الروحي وتتجلى قوّتها الرئيسة بهما، ولهذا السبب فإن انشغال سعيد بلغة نتاجاته الأدبية لا يتجلى في خلق تأثيرات معينة، بل في تعميق الفكرة نفسها وشحذها والعمل على كشفها في الوقت ذاته، بكامل قوتها وحينئذ يتم الاندماج بين أصالة الفكرة وأصالة الكلام على سبيل المثال في قصة «المهجع الرابع» تتضح بصورة كاملة طبيعة آراء القاص وليس أسلوبه وحده من خلال الكلمات التي

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (حمد ذياب)، المصدر السابق، ص٤٤٥.

(٢) المصدر السابق، ص٤٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص٤٤٧.

تنطق بها الشخصيات القصصية، فالمؤلف يفكر عبر الآخرين ومعهم كاشفاً بواسطة الشخصية الأفكار السائدة بين الفئات الشعبية المختلفة.

ولابد من الإشارة إلى أن سعيد حورانية كتب قصصه وفق الطريقة الخاصة التي فكر بها، ونظر وفهم الناس والحياة بموجبها. وقد عاش ما كتب وكتب ما عاشه. والكتابة القصصية هي "إعادة صياغة العالم بعناصره وأشيائه، وبما تتميّز به من ضمن طابعها الخاص في التعبير عن الثنائيات المتماثلة والمتناقضة داخل بنية المجتمع ومكوّناته، وداخل بنية الفرد المرتبطة بكيانه الفكري والثقافي والاجتماعي والنفسي، فضلاً عن علاقاته في المجتمع، ومن خلال تلك الثنائيات تتجسّد رؤية القاص"[(١)].

لذا يمكن القول إنّ القاص يستخدم اللغة للتعبير عن أفكاره وتوظيف خبرته الحياتية في قصصه لذلك يخلق حالة من التوافق والانسجام والتفاعل بين اللغة وأفكاره وتجاربه وغالباً ما تكون لغته المستخدمة في الخطاب القصصي عادية ومألوفة؛ "لأنها تنقل وجهات نظر مختلفة، ووضعيات حياتية معينة لشخصيات متناقضة في الفكر والحياة. من هنا تأتي مستويات اللغة تعبيراً عن هذه التناقضات المتعددة المستويات والأشكال"[(٢)]، التي تتجلى في الحوار "فالحوار ليس كما كان في الماضي تعبيراً عن الكفاح أو الصراع بين الناس، وعن تصادمهم، بل هو مرور انسيابي، مرور عابر للناس بعضهم جنب بعض، إذ لم يعد يعمد إلى تطويع اللغة اليومية للارتقاء بالجوهري في مطامح الإنسان إلى ذروة عاطفية وفكرية للكشف عن نواة الترابط بين أعمق أعماق شخصية الإنسان، والمعضلات الاجتماعية في تنوعها الفني، بل يعمد على العكس إلى التشديد على الآني اليومي بالذات في اللغة وإلى إيجاد أسلوب ملائم له في هذا الاتجاه"[(٣)].

---

(١) فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية، مرجع مذكور، ص٣٤.

(٢) محمد بوشحيط: مستويات الكلام في رواية حمائم الشفق، الجزائر: مجلة المسألة، عدد (١)، ١٩٩١، ص١٦٣.

(٣) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، مرجع مذكور، ص٥٣.

ويستخدم سعيد حورانية في قصصه الحوار بطريقتين، غالباً ما توجدان في كل أعماله القصصية: الحوار مع شخص آخر وتكشفه اللغة المتداولة بين الشخصية والأخرى، وقد تظهر شخصية القاص من خلال هذا الحوار الذي يفرض على القارئ بعض أفكاره ووجهات نظره، وهناك الحوار مع النفس الذي يعني الحوار الذاتي الكاشف عن طبيعة الشخصية وجوهرها وأسرارها ومعاناتها، بل نظرتها تجاه المجتمع.

واللغة المستعملة بين المتحاورين سواء أكانت اللغة الفصيحة أم اللغة المحكية في الحياة اليومية أم اللهجة اليومية أم اللهجة المحليّة تكشف عن مستوى الشخصيات في العمل القصصي، فضلاً عن دورها في تطوّر الحدث أو تفسيره أو تحليله، أي أنّ اللغة في الخطاب القصصي لدى القاص تجري على لسان الشخصيات حسب درجة ثقافتهم وبيئاتهم ومهنهم. مثلاً اللهجة الشامية هي لغة يستخدمها القاص في الحوار فقط ويجريها على لسان الشخصيات الرئيسة في قصصه مثل شخصية منصور الميداني في قصة «المهجع الرابع» أو شخصية المعلم الشامي في قصة «المحطة ٤٧» أو شخصية إحسان الجيرودي في قصة «ساعي البريد»، أو شخصية مصطفى وأهله في قصة «حفرة في الجبين».

والقاص يلجأ إلى هذه اللهجة عندما يجري الحوار بين متكلمين من أهل الشام كما نلاحظ هذا الأمر في قصة «المهجع الرابع»: **"نظر إلي ولد منهم أشقر طويل ناتف حواجبه مثل البنات وقال: شفت لك مجنون شو عملت بحالك؟ ضحكت، قلت له ياسيدي أنا اللي عملت هيك بحالي ولّا أنتم اللي عملتوا فيِّ هيك؟ قال: الك نفس تجاوب ولك عكروت؟ قلت له أنا شريف وطول عمري ما عكرتت على حدا. تطلّع إلي واحد تاني مثل الدجاجة الطوزا وضحك باستهزاء وقال: ولك أنت سياسي؟ قلت له: أنا بعمري ما دخلت بالأحزاب ولكن أعرف المنيح من العاطل"**[1].

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص ٢٥٧.

ونلاحظ في هذا المقطع أنّ هذا النسق اللغوي من اللغة المحكية الذي حكاهُ منصور الميداني وسجّانه جاء ملائماً لطبيعة الحوار الذي يستمد تفاصيله من الواقع وينفذ إلى أعماق الوجود الإنساني ليصبح محتمل الوجود بالنسبة له. وفي قصة «المحطة ٤٧» نلاحظ الحوار الذي جرى بين الشخص السمين والبدوي باللهجة البدوية الأصيلة المستمدة من فضاء هذه اللهجة أي فضاء الصحراء حيث كان منشأ لغة بدو الصحراء: **"قطع جاري السمين الصمت بصوت غاضب: - ولَك يا ولد.. مشينا أكثر من ساعتين. فين قرية الكلاش ابن الكلاش مفلح الجدعان هذا؟ فأجاب البدوي باقتضاب: - قربنا نصل.. الصبر زين العجلة شين. - أخاف أن تكون تُهت أنت الآخر. - فردد البدوي بصوته السابق: - قلت قربنا نصل. الصبر زين والعجلة شين. فين ساكنه جبور؟ - مغرّب"**[(١)].

ولغة الحكي التي يستخدمها القاص في هذا المقبوس تعبّر عن مشاعر هذه الشخصيات وأزماتها وما تحمله من فكر نحو المتلقي، لأن اللغة أساساً تشكّل الفضاء القصصي من خلال اللهجات التي تستعملها الشخصيات لتقريب هذا الفضاء إلى ذهن المتلقي. من هنا نلمس في الفضاء القصصي تلك الجمالية المنبثقة من اللغة التي يستخدمها الكاتب في خلق جمالية المكان المساهم في بناء القصة.

سادساً: علاقة المكان باللغة القصصية:

إنَّ البيئة وبشكل أدق الثقافة السائدة فيها تفرض لغة معينة أو دلالات لغوية محددة على الشخصيات القصصية وتحديد المكان هو الخطوة الأولى في وضع المادة القصصية في حيّزها المحدّد، وهو الذي يساهم في تقديم المناخ أو الفضاء اللازم لتحديد المجال الحيوي لفكرة القصة بفضل اللغة وما تملكه من دلالات لغوية ومعنوية. فالمكان القصصي من خلال الحوارات والكلمات التي تجري على لسان الشخصيات، يكتسب شاعريته، أي يحسّ

(١) (محطة السبعا وأربعين)، المصدر السابق، ص ٣٠٣.

ويشعر ويشارك الآخرين بوساطة اللغة الشعرية التي تستمد منها الشخصيات التعبير لإظهار أحاسيسها ومشاعرها تجاه المكان، وبواسطة هذه اللغة استطاع سعيد حورانية أن يقيم تلك العلاقة الوثيقة بين المكان والشخصيات القصصية.

إنَّ القاص يستخدم اللغة حتى يبني مكاناً فنيّاً في القصة له ملامحه الخاصة وأبعاده المميزة وهويته المحددة بحيث تصبح بنية المكان كأي مكان واقعي خارج فضاء القصة. وما نلاحظه في قصص سعيد حورانية أنه يستخدم اللغة المحكية في الحوار "بتنوع أماكن البشر الذين يحكون لغات محلية متعددة، لذلك تنوعت اللغة المحكية"[١]. في نصه القصصي وهذا التنوع اللغوي "يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها"[٢]. واللغة التي تستخدم في البيئات المحلية مرتبطة بمكان له خصوصيته المميزة داخل فضاء النص القصصي وكذلك تحافظ على نكهة هذه البيئة في الوقت نفسه، مثلاً في قصة «حمد ذياب» يُدخل بعض التعابير العامية على اللغة القصصية عموماً ولغة الحوار تحديداً، تلك العامية المقرونة بلهجة سكان جبل الدروز، حتى يعبّر عن هموم سكان الجبل وطريقة معيشتهم. فضلاً عن الغايات الجمالية الفنية حيث يحيل إلى الفضاء المكاني المعين الذي تشغله مدينة السويداء بجبالها وسكانّها.

لذا يمكن القول إنَّ استخدام اللهجة العامية في القصة واللهجات المحليّة والمناطقية المختلفة في لغة القصة عموماً والحوار تحديداً كدلالة على طرح مختلف المشاكل أو الهموم المرتبطة بكلِّ فئات الشعب، يقول عبد الرحمن منيف في هذا الصدد: "طبيعي، لا يمكن القبول باللهجة العامية، لأنه ليس هناك لهجة عامية على مستوى القطر الواحد، وإنما هناك عاميّات. ولا يمكن القبول بأية عامية خارج إطار الحوار... إلخ ولكن، في الوقت نفسه، لا يمكن

---

(١) مرشد أحمد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، مرجع مذكور، ص ١١٤.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٢٧.

الموافقة على لغة شديدة الفصاحة في الحوار، خاصة إذا جرى هذا الحوار، وفي هذه المرحلة، بين أناس غير متعلّمين... "[١].

وهنا يحاول القاص أن يرفع اللهجة العامية والمتداولة بين الناس لتكون قريبة من لغة القصة "تنتجها بنيات النص وعلائقه الداخلية وإن كانت تتميز بطابعها الحكائي القصصي، فإنها لا تقطع صلتها بالواقع ثم إنها وإن كانت تمثل سبيل الكاتب إلى التعبير عن رؤاه الحلمية فهي تسعى إلى الانزياح عن لغة المجتمع المستهلكة لتكتسب دلالات جديدة تضفي عليها سمة الحداثة، وهو ما يجعلها تتميز ببعدين أساسيين: أولهما جمالي ينبثق من أنساق النص الداخلية وثانيهما واقعي يتولّد من العلاقة الجدلية القائمة بينها وبين المجتمع، وبذلك تعيد لغة القصة إنتاج الواقع جمالياً"[٢]. فالقصة بنسيجها اللغوي تعبّر عن الواقع المعيش الذي يستعير منه القاص مادته القصصية "فالنص ما هو إلّا حالة نظرية تتجسّد من خلال اللغة، لأنه خطابٌ أو فعل لغوي"[٣]. ولكن لغة القصة ومضمونها تكشفان عن "النظام الدقيق المعقد الذي يربط بين العناصر اللغوية بعضها ببعض من ناحية، ثم بينها وبين عالم التجربة غير اللغوية من ناحية أخرى"[٤].

ولذا يمكن القول إن اللغة القصصية "إذا ما استخدمت بكفاءة بالغة، تجعل الماضي واقعاً معيشاً، وتمتد بالحاضر إلى رؤية مشحونة بالتوقعات. كما أنها تحمل الإشعاعات الفكرية والعاطفية، وتجعل الشخصية تعيش اللحظة تلو اللحظة في جدة وحيوية بحيث تجعلها تنمو مع حركة الزمن"[٥].

---

(١) عبد الرحمن منيف: الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية، بيروت: دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٩٢، ص ١٩.

(٢) بوشوشة بن جمعة: الرواية النسائية المغاربية، الجمهورية التونسية: منشورات سعيدان/سوسة، (د.ت)، ص ٢٩٣.

(٣) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص، السياق، مرجع مذكور، ص ١٠ - ١٨.

(٤) نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مرجع مذكور، ص ٢٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢٩.

ويستخدم القاص لغة الوصف في تصوير المكان القصصي "وهو محاولة تجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعاً مجرداً، ولكنه واقع مشكّل تشكيلاً فنياً، إنّ الوصف في (القصة) هو وصف لوحة مرسومة، أكثر منه وصف واقع موضوعي"[١]. لأنّ القاص لا يستطيع أن يجسّد أبعاد المكان المحسوس في العالم الخارجي كلها بل يجسد بوساطة اللغة بعضاً منها دون بعض، حتى تقترب صورة المكان القصصي من المكان الحقيقي أو المتخيّل في ذهنه. فصورة المكان في القصة لا يمكن أن تطابق المكان المحسوس في الطبيعة وإن رغب القاص في هذه المطابقة. مثل ما نلاحظ في قصة «المهجع الرابع»، والقاص يدخلنا في مشهده القصصي، ثم تطل علينا اللوحة المخيفة من سجن المزة، ويصف السجن من الداخل إلى الخارج في صورة ذهنية مقدمة للقارئ تبعاً للمنظور الذي يريد تحقيقه ولم يتحول خلال وصفه عن وصف الأشياء المختارة إلى غيرها طوال المقطع، بل راح يركّز وصفه عليها، بحيث انتقل بعد انتهائه من السلالم إلى المهاجع ثم السجناء السياسيين.

ومن البديهي أن القاص يستدعي مكان السجن لمجرد ظهور جزء منه، مثلاً يشير إلى الزنزانات والسلالم والمهاجع والغرف الخارجية... إلخ لاستدعاء وجود كل المكان وأخيراً يحدّد المكان من خلال "تدرج حضور العناصر المكانية"[٢].

إنَّ الظهور التدريجي للأشكال المكانية في قصة «المهجع الرابع» تعطي صفة الحركة للمكان (القصصي) فضلاً عن الكشف المستمر للتكوين المكاني نفسه، لأنّ القاص يبدأ النص من شكل مكاني خاص مثل المهاجع ثم يليه شكل عام للسجن بوساطة بروز بعض العناصر المكانية الداخلية فيه مثل: النوافذ والأبواب والأدوات الكهربائية لتعذيب المعتقلين والجدران السميكة والممرّات

(١) سيزا قاسم: بناء الرواية، مرجع مذكور، ص ١٥١.

(٢) منصور نعمان نجم الدليمي: المكان في النص المسرحي، مرجع مذكور، ص٩٤.

العريضة. فلذا استطاع القاص تصوير هذه التجربة ونقل الفضاء السجني الذي عاشه ويعيشه من خلال الشخصيات القصصية، وللوصول إلى غاياته يستخدم التعبير لتصوير التجربة الشعورية التي مرّت به وللتأثير في شعور الآخرين ينقل هذه التجربة إلى نفوسهم في صورة موحية، مثيرة لانفعالاتهم.

يقول القاص واصفاً السجن من الداخل: **"صرخة حيوان مطعون.. دخلت الأبهاء المعتمة ذات الرائحة المتفسخة بسرعة عجيبة، وهزّت أبواب الزنزانات الانفرادية، ثم تسلّقت السلالم التي عَبّدتها الأقدام الثقيلة الدامية، ومدّت مخالبها إلى المهاجع المكتظّة بمئات النائمين بالعيون مطفأة على الحقد والعذاب، وغرستها في الجرح الطَّرية التي لم يستطع النهار تجفيفها بعد، وحبست في الحلوق اليابسة الأنفاس"**[١].

والجدير بالانتباه أنَّ القاص يختار في الوصف جزئيات الموصوف مع ترتيب منطقي لها، اختياراً واضحاً ويُرتب تفاصيله التي تتم وفق منظور القاص ترتيباً منطقياً.

ولذا فإن وجود صورة السجن تنبع أساساً من جودة الوصف الذي يكون تمهيداً لفهم القارئ "شخصيات القصة، وحفزاً لها على القيام بالحوادث تبعاً للتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه"[٢].

ويمكن القول إن وصف المكان يوحي بوصف الشخصية التي تقيم فيه كشخصية المرأة في قصة «الطفل يصرخ في الظلام» حينما يصف القاص محتويات غرفتها باستخدام إستراتيجية الحواس ويقول عنها: **"وحينما كانت تدير وجهها إلى الحائط، الذي تنبعث منه رائحة الدهان الجديد هاربة من أنفاسه الملوثة"**[٣]. من الواضح أنّ القاص لم يصف أرض أو سقف الغرفة، بل اختار شيئاً واحداً هو وصف الحائط، كما أنه اختار عنصر الرائحة ليوحي بنفور

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (المهجع الرابع)، مصدر مذكور، ص ٢٢٩.

(٢) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع مذكور، ص ٣٠.

(٣) (الطفل يصرخ في الظلام)، المصدر السابق، ص ١٣١.

المرأة عن الرائحة الكريهة المنبعثة من دهان الحائط. وهذه الكراهية تدلّ على ما تعانيه الشخصية من اضطراب النفس وعدم ثبات المزاج في هذه القصة. وإذا كانت "الإمكانية الوحيدة المتوفرة للقاص لنقل الأمكنة هي الوصف، أي محاولة إعادة تشكيل الفضاءات التي جرت بها أو تجري بها الأحداث المروية عن طريق اللغة"[١]. كما يروق له، نجد الحدث عنده ذا تركيب متنوع، وأنَّ ما يحدد هذا التركيب المتنوع:

١ - بناء المشاهد المنفصلة كقصة «قيامة ألعازار» وقصة «حفرة في الجبين» و...إلخ.

٢ - تركيب القصة برمتها كقصة «سريري الذي لا يئن» وقصة «أخي رفيق» و...إلخ.

مثلاً في قصة «الساقان السوداوان» يصف القاص الفضاء القصصي ويقول: "**وذهبت غالا، فأسرع بفتح النافذة، واستقبله نسيم بارد منعش، وزعق قطار بعيد فنظر إلى الشارع المقفر، كم تنام هذه المدينة المزعجة باكراً، ما أحوجه إلى أن يمشي، أن يمشي طويلاً حتى الصباح، حتى اللانهاية، إنه يستطيع أن يفعل أي شيء، يستطيع أن يشترى هذا البناء الضخم الذي يشمخ أمامه...**"[٢].

إن القاص هنا راوٍ حيادي عالم بكل شيء *(Omniscient Narrator)*، يسرد من غير أن يحدّد لنفسه موقعاً معيناً في القصة. ويستطيع أن ينقل هذا الفضاء ويعبّر عنه بطريقة فنية تؤثر في المتلقي، وتجعله يشعر هذا الفضاء المكاني الذي يلمس أعماق الوجود الإنساني؛ لأن "اللغة تجلٍّ حسي وذهني للمكان بسبب امتلاكها لبعد فيزيقي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسيّة، كما أنَّ لكل لغة نظاماً من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني"[٣]. فالمكان لا

---

(١) إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، الجزائر: دار الآفاق، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٠٢.

(٢) الأعمال القصصية الكاملة (الساقان السوداوان)، مصدر مذكور، ص١٥٠.

(٣) اعتدال عثمان: جماليات المكان، الأندلس في الشعر العربي الحديث، الشعر ومتغيرات المرحلة (٣)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص ٥١.

يتشكل حضوره في النص الأدبي إلّا من خلال عناصر اللغة التي تشكّل "مجتمعة بناءً لغوياً يكون بديلاً "[1] فنياً عن المكان الموضوعي.

إذا أمعنا النظر في قصص سعيد حورانية نجد أنّ اللغة بدلالاتها تكشف لنا عن شخصيات مأساوية تعبّر عن شرطها الإنساني والاجتماعي بإحساس موجع من خلال حالات الغربة القاسية، والضياع والشعور بالعبث والانسحاق في عالم يعاديهم، ويزيد من مأساة إحساسهم الدائم بالاستلاب والحرمان والهزيمة ففي قصة "الولد الثالث" نرى هذا المقطع الذي يدل على اغتصاب الخادمة فاطمة في بيت سيدها: **"وسمعت صوت الباب الكبير وهو يغلق، ففتحت عينيها المسهدتين بذعر وعرتها رعشة.. لقد رجع عصام من عند خطيبته البضة البيضاء كالغيم.. تلك الخطيبة التي تنظر إليها وتكلفها بأشق الأعمال، كأن بينهما ثأراً ناغراً.. إنه يسهر كل يوم عند خطيبته، فيخرجان ويتنزهان، ومع ذلك يأتي في آخر الليل نحوها كدب جائع، وهي مسهدة خائفة مشمئزة، تحسب الوقت القليل الذي بقي لتنادي سيدتها بصوتها التي اعتادت قسوته: ــ اسم الله يا فاطمة.. شمسك عالية يا خانم.. قومي اشعلي النار"**[2].

وفي فقرة أخرى: "الزمن بالنسبة إليها صوت سيدتها مع ضوء الشمس، ولمسات رجل مع دكنة الليل الأصم.. رجل يختلف يوماً عن يوم.. لم تكن تعرف كيف لا يزدحم الأخوة الثلاثة نحو غرفتها في يوم واحد، وتصورت الموقف الساخر المرير، ولكن ذلك لم يحصل أبداً، كأن هناك اتفاقاً ضمنياً بينهم.. لقد ذهب زمن المشاحنات. وتواضعوا أخيراً على نصيب كل منهم من لحم الفريسة.. بعد أن أباحها لهم.." [3].

وقد حملت اللغة عند سعيد حورانية مناخات قاسية ضاغطة مليئة بالرعب تخيّم وتجثم على وجدان شخصياتها وأرواحها المنتهكة، والمعبّرة عن علاقة مختلة ومتوترة مع العالم الذي تعيش في قاعه الاجتماعي وحيدة مهزومة لا يستطيع أي شيء أن ينقذها مما هي فيه سوى صلابتها وإرادتها وبأسها.

---

(١) جماليات المكان الأندلس في الشعر العربي الحديث، المرجع السابق، ص ٥١.
(٢) الأعمال القصصية الكاملة (الولد الثالث)، مصدر مذكور، ص٥٢٧.
(٣) المصدر السابق، ص٥٢٨.

وقد عبّرت اللغة بوضوح عن مصائر الشخصيات في تجربتها الفادحة وعبّرت عن القمع الذي تمارسه سلطة الاستبداد عليها بوصفها المسؤولة عن قهر الإنسان وهزيمته واغتيال جمال الحياة عنده. وعبّرت اللغة عند القاص سعيد حورانية عن صور المعاناة والضياع بأجوائها الكابوسية المفزعة التي تقدم رؤية واحدة للعالم، وللذات المهزومة في صراعها المأساوي معه.

وبيَّنت التجربة الوعي الحاد بشرط الإنسان الوجودي والعلاقة المرعبة والحادة مع الزمن وسيطرة فكرة الموت والعدم على وعي أبطاله، بالإضافة إلى شعورها الشديد الوطأة بالعبث والضياع، حيث يجري التعبير عن كل هذه المستويات من خلال شخصيات قصصه المتوترة وصراعها المأساوي الفاجع مع العالم إذ يمثّل ذلك السمة الأساسية لعلاقة الإنسان الوجودي معه والتي تمثل الذات فيها مركز الشعور والوجدان.

وقد حدّدت اللغة الانتماء الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للطبقات، وبيَّنت شكل حياتهم ومعاناتهم وتحكّم السلطة المستبدة والسيد بإرادتهم، وكانت كل السلطات التي أتت ضد هذه الطبقة تمثل نفياً لحرية الكائن الإنساني بدءاً من السيّد الظالم في قصة "الولد الثالث" إلى السجّان والسلطة العميلة في قصة "المهجع الرابع" إلى قصة "من يوميات ثائر" التي تقف شخصياتها بروح وطنية رائعة وصمود كبير ضد المستعمر الظالم.

وجاءت اللغة القصصية عند سعيد حورانية في كل قصصه مركّزة ومكثفة إذ بينت علاقة القصصي بوالده وبيته ومجتمعه منذ كان طفلاً وكيف أنه اختار الحرية واختار مصيره طواعية، وعبّرت اللغة عن لحظة الوعي من خلال إدراك شرطه وتمرده عليه. وكشفت اللغة بوضوح عن حالة الاغتراب والضياع في مدينة كبيرة لا تمثّل إلّا الغربة القاتلة، تتبدى فيها حالة الاغتراب من خلال استخدام الكاتب في بداية السرد لضمير الغائب، ثم انتقاله لاستخدام ضمير المتكلم من خلال الغرف الحجرية المغلقة والرطبة كما في قصة "الولد الثالث"، والسجون العفنة كما في قصة "المهجع الرابع". تكثفت اللغة وكثفت معها معنى الاستلاب والقهر والحرمان.

إنَّ غربة أبطال قصص سعيد حورانية وشعورها القاسي بالألم والمعاناة تنبع من شعور الذات بعدم قدرتها على تحقيق إمكاناتها في العالم الذي وُجدت فيه حتى المقهى والملهى يتحولان إلى صورة قاتلة للسأم والضجر.

وقد كشفت اللغة عن تجارب قاسية خاضتها الشخصيات، حيث تمنح بعداً حاداً وجارحاً، يكثّف معنى الإحباط والضياع والعبث وهنا يستخدم القاص التشبيه والمجاز والإيحاء والرمز للتعبير عن هذه العلاقات المتوترة جداً. وتكشف اللغة عن الإحساس بالضجر والعبث وتصبح الأشياء فاقدة لأية قيمة أو معنى تجعل الإنسان على اتصال وتواصل حميم معها وإنَّ الشعور القاسي والمأساوي للحياة والظلم وانعدام الحب والحرية يمثل أهم مظاهر التجربة عند سعيد حورانية فكان أبطاله يعيشون وعياً مأساوياً ورعباً يلاحقهم ويحاولون الفرار منه، ولكن إلى أين، إلى فراغ وجودهم المتعين الذي يفاقم من وطأة هذا الشعور.

وقد كشفت اللغة عن إحساس مأساوي بالزمن عندما جعل فاطمة الجميلة، هذا المخلوق المليء حباً وضياعاً وألفة وقهراً، خوفاً لا حدود له أن يولّد عندها سؤالاً استنكارياً في قصة "الولد الثالث": "**هل تستطيعين أن تحتفظي بأولادك؟**"[(١)]. وكشفت اللغة ودلالاتها في قصة "المهجع الرابع" صورة الموت التي هي النقيض المرعب لصورة الجمال / الحياة. وكشفت بجلاء عن السجن والسجناء وأظهرت قسوة الموت وبشاعته في فعله المتوحش المدمّر لأشكال الحياة الجميلة.

يؤسس المكان للحكي في أغلب قصص سعيد حورانية ويشكّل بؤرة سردية، تبدأ بحافز تقديم، أو عتبة سردية مكانية تتمثل في وصف المكان الذي ستجري فيه الأحداث وتتحرك الشخصيات، وإذا كان المكان يشكّل شرط الوجود فإنّ لغة المكان انطوت على دلالات كبيرة حيث عمَّقت البنية الدرامية للسرد الحكائي. يقول القاص سعيد حورانية في قصة "عند منعطف الجسر":

---

(١) الأعمال القصصية الكاملة (الولد الثالث)، مصدر مذكور، ص٥٣٤.

"عندما وصلا إلى نهاية الجسر وشرعا بالدخول في الغابة.. لقد تبعهما من ساحة الشحاذين.. وعندما مرّا بجانب كاتدرائية العذراء سيدة أمستردام"(١).

إنَّ المكان يتميز بطابعه المجازي التخييلي والتجريدي. وإنَّ قوة قدرية هي التي تحكم علاقة الشخصيات الحكائية مع المكان، وتحدّد بالتالي مضمون تجربتها ورغم محاولات هذه الشخصيات لاختراق المكان، وإقامة علاقة ألفة وتواصل حميم وطمأنينة معه إلّا أنها تظل عاجزة عن تحقيق ذلك، فتنكفئ على ذاتها وحيدة مخذولة، يائسة ومنطفئة مما يزيد من كابوسية وجودها، وتوترها النفسي وإحساسها الدائم بالغربة والعزلة، وحتى وهي تجلس وسط ضوضاء الحديقة أو عندما تركب السيارة في الشارع المزدحم ـــ بل إنّ عداءها للمكان الذي يدلّ على وضعها البائس ويحدّد مصيرها المأساوي يمتد إلى الناس الآخرين أيضاً، في هذه العلاقة التي لا تتمتع فيها شخصيات عالم سعيد حورانية القصصي بأي استقلال عن المكان؛ لأنها تظل دائماً خاضعة لقوة تأثير عليها، كما نرى ذلك في قصة "الولد الثالث" حيث لم يشكّل بيت السيد لفاطمة إلّا الخوف والرعب والألم والمأساة، مع أنّ البيوت هي أمكنة ألفة وطمأنينة، وكانت حاقدة على هذا البيت وأصحابه بدءاً من سيدها وأولاده وسيدتها الذين لم يكتفوا بإذاقتها المرّ وإنما تم اغتصابها. ونجد أنها غادرته إلى الحديقة ورغم أنّ الحديقة مكان مفتوح مليء بالناس، جلست فيها عزلاء، وعندما تعرفت إلى امرأة في الحديقة أو حين ركبت السيارة إلى المزة ورغم ما دار من حديث فإنها كانت مع نفسها وحيدة شاردة وبائسة.

وقد كشفت لغة القصص عند سعيد حورانية عن العجز والإخفاق في التحرر من سطوة المكان وتأثيره على وجود شخوص قصص الكاتب، يدفعهم إلى تحقيق ذلك التعويض الحلمي الذي يمارسونه من خلال الأحلام والذكريات والابتعاد من خلالها عن المكان المعادي. وهناك العديد من هذه الصور، نجدها في العديد من القصص ومنها قصة "المهجع الرابع" حيث نجد

---

(١) (عند منعطف الجسر)، المصدر السابق، ص١٠٧.

أنّ سطوة السجن والزنازين تجعل السجناء يلجؤون إلى تداعي ذكرياتهم وأحلامهم فرحة كانت أم حزينة؛ ليبتعدوا عن المكان المعادي القابعون فيه.

وتميزت لغة القص بالتكثيف الشديد وتجريد صورة المكان والشخصيات والزمن وإعطائها دلالة عامة. شخصياته في أسمائها وألقابها تحمل خصوصية البيئة الاجتماعية التي تمثلها. وتأتي أسماء شخصياته على صيغ المبالغة من اسم الفاعل الاجتماعي في الحارات الشعبية وتتميز هذه الأسماء بأنها أسماء تقليدية قديمة تعكس حقيقة البيئة الاجتماعية التي تنتمي إليها.

حرّكت اللغة بسهولة شخصيات القصص بحريَّة، وجعلتها تنتقل في المكان دون أن تستطيع اختراقه أو تقيم معه علاقة ألفة واستقرار وأمان لكنَّها فيها أحياناً تواجه قوة قامعة تمنعها من حرية الحركة، تحاول أن تسلبها مشاعرها وأحاسيسها وتحوّلها إلى ديكور يدل على أفعال السلطة القاسية.

وتكشف اللغة عن شخصيات تعاني الخوف الذي يسكن لاوعيها حيث تربت عليه منذ الصغر من رهاب السلطة بأشكالها المختلفة. ومثَّلت اللغة فعل الفضيحة والكشف والمواجهة واللغة تزدحم بالمكابرة اليائسة والأسئلة التي لا تحمل أجوبة. كل شيء كان مسموعاً غير صوت الانكسار المرير، يستنهض الشخصيات الخائرة وهي راجفة كإشارات الاستفهام وكأنّ إيضاحاً لا لبس فيه كُتِبَ على صدورهم يشير إلى واقع حالهم المخزي وقد أكدته الهزيمة. وبدت الإجابات عارية إلّا من لغتها وانطفأت مصابيح الفصاحة النائية، لتسطع في أقبيتها تلك الثرثرة الدَّعية الكسولة وكأنّ لغة ذلك الوقت امتدت لترصّع بنجومها الخافتة بلاغة الأيام المُطفأة فكانت لغة الظالم، ولغة السجّان، ولغة المستعمر... إلخ.

وقد هبَّت اللغة عند سعيد حورانية لاستنهاض معادل يتجاوز واقعاً مثقلاً بالاضطراب والخذلان وكأن القاص من المكاشفين فيه بوضوح عن تلك المشاعر الغامضة حيال الواقع الجديد بانعطافاته الحادة ولغته التي تغلّفت بنسق من الشعارات، عارم وفضفاض وبنمط من السلوكيات الضالة حيث انفلتت اللغة السياسية من معناها الواضح والصريح، وبزغ العنف كظاهرة

تنظيراً وسلوكاً وتم اكتمال مشروع تقييد الحرية الفردية وتهميش الواقع، إذ إنّ البحث في الحرية، اقترن بالسلوك الكتابي وتحتم على الممارسة الإبداعية أن ترقى إلى حدود دفع الحساب أمام السلطات: سلطة المؤسسة، سلطة الأعراف، السلطة السياسية، كما الحال عند سعيد حورانية حيث تجاوزت أداته حداً لا تدركه الذائقة الأيديولوجية المسخرة، إذ بلغت درجة عالية من التوتر والانفعالية، واتسع نصه ليصبح الجمال فيه نقيضاً لجمال الواقع والشقاء تعبيراً راقياً عن حالته البعيدة عن التعبيرات الساذجة في النضالات المطلبية والانشغالات اللفظية عن عرف العمال والشغيلة والاستغلال الطبقي وعن السياسيين والاستغلال السياسي.

ودلّت اللغة، وبوضوح، على مشروعية عنف الصورة في مشهدها المثير وصار جمال الرجولة ربما لأول مرة يتكلّل بعذابها لا يخرجها من العذاب والعطف عليها. وأخذ العنف في القص يحث نفسه كقوة جمالية إضافة إلى كونها قوة تعمل على تخليص الإنسان من انكساره وأسباب هزيمته.

إنّ عنف اللغة الذي دلَّ على عنف القصص ليست بضاعة مستوردة أو نزوة أو عقدة نفسية أو نوعاً من الإثارة والتشويق، إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية. نحن الذين نعيش في عالم مفترس سفّاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة ويجلّلنا بالهزائم.

وقد كانت لغة القاص عارية وبالتالي فهي أكثر جمالاً. ورغم أنَّ العنف في بعض قصص سعيد حورانية يدخل مباشرة في نسيج اللغة، فيكسوها قوة ونفوذاً واضحاً. فهو إذ يغني المضمون بحالته وأسبابه، يضفي على الحقائق الداخلية قوة ارتباط الأفكار بدوافعها حيث تتوشج العلاقة بين اللغة كأول عناصر الأدب وبين محمولها الاجتماعي صيغاً لدلالات أخرى. حيث نراه ينظم العنف الفردي ذا الطابع الجسدي؛ ليصل إلى مبتغى آخر "المهجع الرابع"، وفي قصة ثانية يمجّد الشهوة؛ لأنها تلغي الجوع، وفي قصة ثالثة يوازي الوصف عنده بين المرأة والموت.

وكلما توغلت اللغة في الطبيعة البشرية ظهرت الرغائب عارية على أرض بداءتها الأولى وتخلّص الطبع من سلطة الشرع، ودفع المرء نفسه في عملية الخلق هذه إلى خلق نفسه. والعنف في قصص حورانية مأساوي وروحاني في آن؛ فهو الذي يتيح أفضل السبل للفرار من كراهية المحيط، وهو الذي يحرر الدافع البشري من قوته الضاغطة وهو المؤشر لرفض القائم الاجتماعي في سلطته التي تقوم على التحريم وهو الذي يدخل في الصياغة الفنية ليصبح أساساً لها وإطاراً لمضامينها.

وقد بيّنت اللغة الوظيفية في معناها المباشر، وهي كأداة اتصال من الوجهة البلاغية، نمطاً نفسياً، حاداً، متوتراً، واستعارياً، يأخذ ما للشعر من مزايا وشحنات، ومجاز يصوغ بنىً لغوية، لها منطقها الخاص، بحيث تخرج المعاني إلى فضاء آخر، مشحونة باستخدامات ودلالات تكسر الأعراف اللغوية ومنطقها المعتاد إذ تتعاقب الألفاظ بظلال متفردة وأنساق بلاغية تعطيها مدلولات بعيدة عما التصق بها من معانٍ شائعة واستخدامات مطروقة. والتعبير والمجاز والإيحاء في لغة سعيد حورانية تضفي على تعابيره معاني جديدة ومستويات دلالية مبتكرة. هي على عكس ما يشير بعض النقاد بعيدة عن لغة شخوصه، لأن الثانية تظل في تفسير الحالة المباشرة أمّا الأولى فهي الوصف الذي يعبّر وإنْ أسرف في المواجهة والسرد والمباشرة عن حالات شخوصه المضطربة.

ما هيمنة الشعر في قصصه إلاّ تصعيداً لوتيرة معنى، يقوم على دلالات شعرية تخيلية عالية المستوى واتكاءات نفسية تحرر المعنى من قصيدته المباشرة باستثمار فذ لثراء اللغة الشعرية وغناها. إنَّ اللغة وتفردها تنضوي تحتها المشاعر والحالات الإنسانية وتبسط المكان لحدثه.

وقد كانت لغة سعيد حورانية في قصصه لغة صافية وغير مخاتلة إذ إنّ بعضها يزدحم بالفجاجة والقصدية المباشرة، استجابة صريحة لما آل إليه واقع الحال الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي بسردٍ يقربها أحياناً من

الحكاية الشعبية في هجائها للواقع دون السعي إلى صورة تضاد تبالغ في حالتها وكأنه بذلك يكمل مأساوية الحدث بإبداع يوازيه عبر رؤية قاتمة تتعالى على التفاؤل السهل لتدين مظاهر التسلط والقمع والقبح والظلم والهزيمة في مظاهرها المختلفة. وهي - اللغة - وإن تباعدت في أشكال تعبيرها الذي يأخذ أحياناً صيغ الأمثولة وأحياناً صوراً وتداعيات لطباع؛ فإنّها جليَّة منهكة، يوحدها، جميعاً شعور إنساني أصيل.

إنّ شخوص سعيد حورانية فوق كونها شخوصاً مقهورة مهمومة هي شخوص سترفض في الوقت نفسه هذا القهر وتمشي في المواجهة حتى نهاياتها الممكنة. فاللغة تحطم اللعبة وقواعدها ثم تدخل الرغبة بوضوح صارم وتكسِّر كل الحواجز ويبدأ الاكتشاف والتناقض ويكتمل المسار الفني ويتجلى كشف جوانب جديدة للقسوة.

وقد بيّنت اللغة عالم المفارقة والحلم، الحلم الذي لا يغلقه سعيد حورانية، حتى ولو كان شائباً فالحلم لديه يظل مفتوحاً إلى أقصى حدوده وشخوصه المقموعة التي لا تترك فرصة للحلم إلاّ وتستغلها وهي على الغالب شخوص متباعدة في تاريخها وواقعها ودوافعها وموروثها، مأخوذة أحياناً من التاريخ أو مفترضة. وأغلب الأحيان من الحارات الشعبية أو المقهى وغالباً ما تكون مدينية، خرجت من معمارية مغلقة إلى فضاء الكتابة، شخوص نائية عن عالمها مبعدة أو مبتعدة يدب التعب في أقدامها وظهورها وتضطرم أرواحها بالرغبات والأحلام، تسكن غرفة واحدة عفنة رطبة، ورجال تاريخ منتصرون مقيدون بهزائم الحاضر. بشرٌ يسيرون وراء جنازات، ومدنٌ يأكل حدائقها الظلم، وفتيات يافعات سلب شرفهن واغتصبن، ويمتْنَ مرفوضات بصرخات حادة، وسكارى مهمومون، ومواطنون يبحثون عن الحرية في مدنهم المستعبدة، ففاطمة في قصة "الولد الثالث" مثلاً واحدة من عصافير سعيد حورانية المذبوحة تنبئنا منذ السطر الأول بخاتمة حكايتها.

إنَّ اللغة وكلماتها في شكلها المختصر المضغوط عند سعيد حورانية تأتي كالبرقية المستعجلة التي تحمل نبأ صاعقاً لا تمحوه الذاكرة ولا يطاله النسيان. واللغة عنده تقدمت كلحظة للحرية الخالقة، حرية الانبثاق والوصول والحلم تأخذ حياتها من الأشياء الكامنة في روح الناس وحياتهم لتنمو على الورق عند سعيد حورانية حية.

وأخيراً يمكن القول إنّ سعيد حورانية رسم عن طريق اللغة والحوار شخصياته وكان حواراً وظيفياً يرسم الشخصية ويساهم في نموها ووضوحها، حوار قصير ذو كلمات قليلة مفهومة يعطي القصة مدى أوسع، وهو عضوي يدخل في صلب الحديث البسيط. واستخدم الكاتب لغة سهلة وألفاظاً واضحة؛ لأنَّ الأدب لا يستنسخ اللغة تماماً عن الواقع، بل إنَّ إنتاج المعنى جزء جوهري من نشاط النص. وهو غير خاضع إلى مدلول أقصى وإنَّ معالجة المدلول تستهدف الحفاظ دينامية النص وتحطيم سكونية البنية والمنظومة.

تكمن حقيقة اللغة في الخطاب والحوار ومن داخل مجال الحياة الخلّاقة للكلمة والتفاعل العلائقي بين الأصوات المتعددة، أي دراسة اللغة تتم وفق سياقها ومواقفها الاجتماعية كما رأيناها في قصص حورانية. واللغة وسيط مادي لتفاعل البشر في مجتمع هو عينه غير قابل للانفصام عن اللغة التي تضع الأيديولوجيات في شكل علامات لسانية. وتلك الأشياء المادية التي إمّا أن تكون غير اجتماعية أو أنها لا تشير إلى شيء بذاتها.

والكلمات ودلالاتها تكشف عن أسلوبية القاص اللغوية والتي تؤثر بشكل آلي في بنية الجملة والصورة وبالتالي في بنية النص ككل. والمفردات اللغوية والتراكيب والصور الفنية والرؤية الاجتماعية والحس التاريخي في ربطه الواقع المعيش والروح الانتقادية التي تأخذ المرارة أحياناً والتي سيطرت على اللغة. إنَّ جماليات اللغة عند سعيد حورانية كشفت عن البشاعة التي يراها في البيئة الجغرافية والتاريخية والاجتماعية التي يعيش فيها بذاكرته وجسده.

- **لغة العناوين:**

يحمل العنوان اسم النص الأدبي، ويشكل نقطة الاتصال الأولى بين القارئ والنص. الأمر الذي جعل الدراسات النقدية الحديثة ولاسيما السيمولوجية منها تركز على أهمية العنوان ووظيفته الاتصالية التي يقوم بها، ودوره في إنتاج الدلالة، لأنَّ "رصد العنوان وتفكيكه من شأنه الكشف عن دلالات الخطاب وأسراره"(١).

وإذا كان العنوان يتميز ببنيته الدلالية الخاصة على المستوى الأول فإنه على المستوى الثاني يتداخل في معناه مع البنية الدلالية للنص، ولذلك عَدَّهُ البعض بمنزلة العتبة التي نطل منها على فضاء النص لأنَّ العلاقة بين العنوان والنص "علاقة جدلية، إذ بدون نص يكون العنوان وحده عاجزاً عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى، وعليه فإن العنوان كعلاقة أو أمارة تشير إلى النص، يكون أشبه بالهوية"(٢). خاصة وأنَّ العنوان يمثل مرسلة محمولة على النص، وفي الوقت الذي يقيم فيه تناصه مع مضمون العمل فإنه يقيم علاقة أخرى بين داخل لغوي/النص، وخارج غير لغوي هو المتلقي، وتتأسس علاقة الأخير مع العمل على أساس الدور الذي يلعبه العنوان في شد المتلقي والتأثير فيه.

وقد تميز العنوان في قصص سعيد حورانية باقتصاده اللغوي فهو إمّا جملة أو شبه جملة أو كلمة واحدة في بعض الأحيان وتكشف عناوين سعيد حورانية عن هذا الاقتصاد الواضح في اللغة مما يدل على التكثيف الشديد للمعنى الدلالي للعنوان الذي يترافق مع ميل الكاتب إلى الاختصار في حجم القصة والاقتصاد في لغتها والابتعاد عن استخدام اللغة الشعرية المكثفة.

فالعناوين التي تشكلت من كلمة واحدة مثل قصة "الثلاثة"، "الجنازتان" و"صولد"... إلخ و القصص التي تألفت فيها العناوين من كلمتين، مثل قصة

---

(١) خالد حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مرجع مذكور، ص٣٦٨.

(٢) الطاهر راوينية: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد ابن هدوقة، الجزائر: المسألة، ع(١)،١٩٩١، ص١٥.

"الساقان السوداوان" و"غاب القمر" و"أوسمة الشيطان" و"الخيط المشدود" و"حمد ذياب" وبعض القصص التي تجاوز عنوانها الكلمتين مثل قصة "الطفل يصرخ في الظلام" و"سريري الذي لا يئن" و"شتاء قاس آخر"... إلخ، كل ذلك يدعونا إلى القول: إنَّ هناك نوعين من العنونة ميّزا أعمال القاص، النوع الأول تمثله العناوين التي تتميز بالطول النسبي وبالبنية اللغوية الشعرية المجازية كما رأيناه، ويحمل بعضها أسماء طيور "الخفاش يفتح عينيه" في حين أنّ بعض العناوين تحمل موت المستقبل "عريظة استرحام".

ومما يلفت النظر في عناوين الكاتب أنها جميعاً باستثناء ثلاثة عناوين تتألف من جملة فعلية وهذه العناوين التي حملت صيغة فعلية هي عنوان القصة "وغاب القمر"، وقصة "عاد المدمن"، وقصة "وأنقذنا هيبة الحكومة". وقد تميزت هذه العناوين أيضاً باقتصادها الكبير في اللغة إذ تألفت من فعل ماض مما يدل على انتهاء الفعل وانقضائه. ومن خلال العناوين يبدو لنا واضحاً هنا الاشتغال الدلالي على صيغة العنوان من قبل الكاتب، وهو ما يمكن إدراكه بعد قراءة قصص المجموعة إذ إنّ العنوان في بنيته الدلالية ومعناه يتناص مع مضمون التجربة التي يحيل إليها.

إنّ قراءة العنوان على الرغم من بنيته الدلالية الخاصة، تحيل إلى داخل العمل من خلال تناصه معه، كما تحيل إلى خارج العمل عبر تناصه مع مرجعيات تقع خارجه، وهذا يبدو واضحاً في عناوين سعيد حورانية إذ نجد عناوين عنده تحيل إلى القص الشعبي الحكائي، السياسي، الاجتماعي... إلخ. مثل قصة "حمد ذياب"، وقصة "المهجع الرابع"، وقصة "الولد الثالث" أو تحيل إلى شخصية محورية كما نرى ذلك في قصة "اميليو"، وقصة "حمد ذياب" أو إلى مكان عندما يشمل مساحة مهمة ومحورية في فضاء النص وهذا ما نجده في قصة "المهجع الرابع"، وقصة "سريري الذي لا يئن" أو إلى حدث معين مثل قصة "حفرة في الجبين" أو زمان كقصة "عاد المدمن".

وعلى الرغم من تناص العنوان مع مرجعيات تقع خارج العمل الأدبي، فإن الاشتغال الدلالي للعنوان أو إستراتيجية بنائه وإنتاجيته الدلالية تظل على اتصال

وثيق بداخل العمل الأدبي، فالقاص غالباً ما يقوم بانتخاب عنوان من عناوين هذه القصص ويجعله عنواناً للعمل الأدبي ليمنح العمل هويته واسمه ويقوم هذا الانتخاب على أسس القيمة الدلالية والبلاغية التي يمثلها في صيغته الإنشائية.

أما القصص عند سعيد حورانية فتشكّلت مجموعها في ثلاث مجموعات قصصية، وكل قصة عنده تحمل دلالاتها سياسية كانت أم اجتماعية أم ثقافية...؟ ونظراً لتنوعها الشديد ودلالاتها الكثيرة تجعل الكاتب يأخذ إحدى قصصه ويضعها عنواناً لكل مجموعة. حيث تتضح هذه الإستراتيجية في إنشاء العناوين من خلال المعنى الذي ينطوي عليه العنوان فالقاص يعيد توظيف مدلولات الحكاية للتعبير عن علاقة بطل القصة مع المكان وعجزه عن اختراقه أو تحقيق التواصل معه ممّا يجعله يعيش في ضياع وغربة عنه، الأمر الذي يجعل الحلم هو وسيلة التعبير عن الرغبة في التحرر من سطوته واختراق حدوده، وتمثّل هذه العلاقة بعداً واضحاً في تجربة شخصيات قصصه التي يمكن أن نُعَدُّها شخصية واحدة.

إنّ العنوان ينطوي على معنى مجازي لأنّ المقصود هو الإنسان الذي يجري تدجينه وإرغامه على تغيير طبيعته من قبل السلطة السياسية المستبدة أو من قبل السيد الحقير وأنّ الإنسان مازال خاضعاً لعملية إعادة تشكيل وتحكم مستمرة من قبلهما. وتتساوق مع بقية العنوان الداخلي للقصة أو الفرعي لقصص سعيد حورانية وطولها أو قصرها طبيعة العنوان الرئيس للقصة، كما تتساوق مع طبيعة اللغة التي تهيمن على السرد الحكائي عنده، ففي الأعمال التي تحمل عناوين طويلة ذات بنية مجازية شعرية نجد أن العناوين الداخلية لقصصه تتميز بالطول والطابع المجازي الموحي.

ونجد عند دراسة مقدمات وخواتيم قصص سعيد حورانية، أنّه يقدم الافتتاحية واضحة قوية جزلة اللغة، صغيرة العبارة تحمل دلالاتها وشحناتها العاطفية والوجدانية وتنبئ مباشرة عن خاتمة القصة. وقد تسيطر على أو الافتتاحية النثرية الشعرية والرمز والإيحاء وتكثّف الواقع للوصول إلى خاتمة قصة أنبأت الافتتاحية بدلالتها وبذلك نجد أنّ الافتتاحية عنده تنتمي إلى النص بنيوياً وتعتبر جزءاً لا يتجزأ منه.

وقد تأتي الافتتاحية مطلقة اللغة غير سردية وهي في أكثرها شعرية الإيحاء والدلالة يتفاوت فيها الاندفاق الشعوري حيث يضع الكاتب فيها الشحنة الأولى مستمداً ذلك من لغته أولاً ومن هدف القصة ثانياً وبالتالي تحمل هدفاً تعبيرياً وهدفاً تواصلياً، فالتعبير يتوخى الدلالة متفجرة الشعور والإحساس والخبر في البنية المستخدمة عندئذ يتوخى الإيصال البحث في اللغة عن معادلات شعورية فيحمّل اللغة قدراته التعبيرية ويختار دائماً الافتتاحيات كي تكون هكذا؛ لأنها نقطة انفتاح النص على القارئ فإذا نجح في هذا الانفتاح نجح في الولوج إلى عالم المتلقي وإذا لم ينجح فربما بقيت العلاقة بين العمل والمتلقي اغترابية على الرغم من إنجاز القراءة. واللغة الشعرية في افتتاحية القصص هي اللحظة الشعورية العليا في الشعر وهي اختزال شعوري لكل اللغة اللاحقة التي تكمن في ذات الكاتب ثم يفرّغها في تتمة النص وأحياناً نجد الافتتاحية تكون تلخيصاً يحوم حول المغزى العام.

إذا نظرنا في افتتاحيات القصص كأمثلة عنها نأخذ افتتاحية قصة "وفي الناس المسرة" و"الخيط المشدود" و"سريري الذي لا يئن" و"المهجع الرابع" و"محطة السبعا وأربعين" و"الصندوق النحاسي" و....إلخ نجد كلها تدور حول ما ذكرناه. ونجد أنها تركيب إخباري عام يؤدي دلالة الأفق التعبيري الخطابي الذي ينزع إليه الخطاب ويأتي البناء التعبيري بناء بسيطاً مكوناً من عنصرين رئيسين (المسند والمسند إليه) المبتدأ أو الخبر، لكن المسند دال غير كاف فأضيف إليه الهدف التعبيري وتؤدي كل الافتتاحيات الأخرى الغرض التعبيري ذاته.

وفي الخاتمة تأتي اللغة متلائمة مع إرسال الانفتاح، وتأتي منضبطة بقانون ما يناسب الانفتاح أيضاً كقانون الاستفهام الذي يبقى مفتوحاً على إجابة لن تكون أو قانون التعجب الذي يرسل إيحاءات اللغة إلى اللاتعيين. إنّ المواءمة التي خلقها سعيد حورانية بين لغة المقدمات ولغة الخواتيم يشير إلى القدرة التي يمتلكها في سبيل ضبط المدخل القصصي، وضبط المَخْرَج ويوصل بشكل حتمي إلى النجاح في الخروج من القصة دون إشكال يتركه في وعي المتلقي.

خاتمة

يعدّ سعيد حورانية قاصّاً مبدعاً ساهم في تطوير القصة القصيرة في سورية، وبناء على هذه الدراسة التي شملت المكان المغلق والمفتوح، وبناءً على الأهداف التي وضعتها في مقدمة الدراسة وهي السعي إلى معرفة دور المكان في قصص سعيد حورانية وطبيعته والغاية الفنية منه، في ضوء الدلالات التي وضعها الكتّاب لهذا المكوّن، وفضاء هذه الأمكنة وتأثيراتها بشخصياتها وتأثيرات الشخصيات فيها، وبعد القراءة والتحليل ترى هذه الدراسة أنّ نصوص القصص المتعلقة بالمكان هي عمل أدبي يعبّر عن رؤية الكتّاب تجاه الواقع المعيش، وجاء المكان متنوع الأهمية في البناء القصصي، سواء كان مكاناً اختيارياً أو إجبارياً، مغلقاً أو مفتوحاً.

ظهر المكان في معايشة الواقع تحت إطار من التباين الاجتماعي، وفضح البعد الجنسي كما في قصة "الولد الثالث" بين الظالم والمظلوم، بين السيّد والعبد. وبواسطة المفارقات السوسيولوجية، أي بين الفئات المرجعية التي فرزت الأماكن، والتدني الاقتصادي، والانحطاط الاجتماعي والوضع السياسي ودوره عبر تداعيات المكان وطغيان القوة والقهر والظلم كما في السجن السياسي ورفض هذا الظلم من قبل فئات الشعب سواء أكان في مكان العمل أم في مكان السجن.

وبناءً على ذلك توصّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

١ - جاء تصوير سعيد حورانية للبيت بوصفه واحداً من أهم الأماكن في قصصه نابضاً بالحياة، وتميزت البيوت عنده بالتعدد والتنوع، كما هو الحال في الواقع، لكنّ الجديد في الأمر هو البُعد الذي أضافه سعيد إلى البيت، ونقصد به علاقة البيوت بشخصياتها، وأثر هذه البيوت في تكوين الشخصيات، إضافة إلى ارتباط البيت بالأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

٢ - أمّا السجن الذي يمثل المكان المغلق المقيِّد ويمثل المكان المعادي، فإنَّ سعيد استغلَّ هذه الصفة فيه، واتخذ من السجناء رمزاً ليعبّر به عن الأوضاع السياسية الممثلة في السلطة الحاكمة وعلاقاتها بالمحكوم.

٣ - ونقيض ذلك المكان جاء المقهى والملهى، بوصفهما مكانين للهو والتسلية، وأعطى سعيد حورانية للمقهى والملهى أهمية خاصة في قصصه، تمثَّل في ارتياد شخصياته لهذين المكانين، وكانا مركزين للعديد من اللقاءات الهامة في حياتهم.

٤ - أمّا الشارع فهو أيضاً من الأمكنة المهمة التي اعتمد عليها القاص في قصصه، فوصف الشارع وصفاً دقيقاً ورآه من خلال حركة الناس وضجَّتهم فيه وأضفى عليه لمسة فنية جمالية، أضافت إلى أبعاده الواقعية أبعاداً أخرى فنية.

٥ - أمّا المدينة وبتعدّدها من دمشق إلى السويداء إلى الحسكة إلى دير الزور فقد أعطاها القاص وصفاً دقيقاً وكان لكلّ مدينة خصوصيتها الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي انعكست على أبطال القاص.

٦ - أولى القاص المكان عناية فائقة، فهو لم يألُ جهداً في تصوير المكان بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وجاء تصويره للمكان في معظم الأحيان عبارة عن لوحة فنية، فخياله الفني وخبرته الواقعية جعلته يأتي في الكلمات بمجموعها لتشكل لوحة فنية تماماً وكأنّ يد رسّامٍ قد صوَّرتها.

واكتسب المكان قيمته في قصص سعيد حورانية من خلال بعده الفني وبعده الحياتي. فأمّا الفني بوصفِ أنّ المكان أحد عناصر السرد المهمة في النثر الأدبي. وأمّا الحياتي فيكمن في الذاكرة الجمعية التي عبَّرت عن نفسها من خلال فضاء الشخصيات في هذه الأمكنة، وبالتالي أصبح المكان ملمحاً من ملامح شخصياته.

يظهر المكان في قصص سعيد حورانية بأشكال مختلفة، تبدأ من الغرفة والسرير، وتنتهي بالشارع، وتحتل الأحداث موقعها غالباً في الأماكن المغلقة (المقهى، الملهى، السجن، البيت...إلخ). على حين تبدو الأماكن المفتوحة كالشوارع والحدائق جسوراً تعبرها الشخوص إلى الأماكن المغلقة التي تمارس فيها أفعالها.

لذلك بدا ارتباط الشخصيات بالأماكن المغلقة أعمق من ارتباطها بالأماكن المفتوحة. وقد اكتسب المكان لارتباطه بالإنسان معاني عديدة:

فقد غدا البيت مثلاً كوننا الأول ومظهراً هامّاً من مظاهر الألفة. إنّه جسد لأنه شكل مادي، وهو روح لأنه غدا دلالات وعواطف. ولمّا كان الإنسان عالماً غنياً بالمشاعر والعلاقات، انعكس ذلك كله على مكانه فتشابكت علاقاته به. ولم يأتِ المكان ضمن حدود مرسومة لقياس حركة الشخصيات ذهاباً وإياباً، ولا ديكورات تملأ فراغ الصورة المرئية، وإنما تبدو الأمكنة كائنات حيّة، لها الحق في الاستمرار كغيرها من الكائنات الحية.

والمكان محرّك رئيسيٌّ للشخصيات التي تمتلك وجودها من خلاله، إنّه أهم العناصر المكوّنة لهوية الشخصيات، إذ لا نجد شخصية لم يكن المكان مُحدِّداً لها بل لنا أن نقول: إنَّ لكل شخصية مكانها الخاص الذي يميزها عن غيرها.

أمّا الزمان فهو شديد الارتباط بالمكان، حتى إنّه يكاد يكون ملازماً له في كلّ الأحيان، فنظراً للعلاقة الوطيدة بينهما نرى هذا التلاحم. وقد استغل القاص الإيحاء والرمز في قصصه، وأحسن توظيفه في التعبير عمّا يريد، فقد جعل من المكان الرّمز، أداة للتعبير عن مشكلات الإنسان المعاصر السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

فلغة الرّمز هذه ساهمت في جعل أعمال القاص تحتاج إلى قراءة متأنية متعمقة لسبر رموزها وكشف خباياها. وقد استخدم القاص أساليب سردية متنوعة ومتعددة، منها أسلوب السيرة الذاتية، وأسلوب الراوي المفرد، وأسلوب الراوي المزدوج، والاسترجاع، والمنولوج، والحوار، والرسائل...إلخ.

ونلاحظ تطوراً راقياً في استخدامها، ففي كل قصة كان هناك تطور ملحوظ ليس في الأسلوب فقط بل في الكيفية التي يستخدم فيها الأساليب السردية بطريقة تخدم المكان والحدث ودور الشخصية في المكان، فكان لكل أسلوب من هذه الأساليب جماليته التي ساهمت في إضفاء بُعدٍ جديد للمكان. وبرزت اللغة عند القاص أحد أطوع تقنيات القص الفني تعبيراً عن رؤيته، وكانت وعاء يحمل أحاسيسه وأفكاره وأخيلته، وكانت وسيلة تعبيره، وهي التعبير نفسه، فليس العمل الأدبي إلاّ لغة.

وقد تميزت فضاءات هذه النصوص بعدة أمور هي:

- امتزاج الواقع المرير والمحبط بالعاطفة الهادئة حيناً، والمتوثبة حيناً آخر.
- كشف زيف الواقع المعيش بجرأة وشجاعة، من خلال التناقضات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، في نسيج التفاعل بين الواقع والمتخيل.
- امتزاج الحزن والألم، بالتفاؤل وضياء المستقبل.
- إبراز بعض الدلالات الرمزية الكاشفة قبح المجتمع، كالتّسلط والظّلم والقهر الإنساني، والفوارق الطبقية.
- المساهمة بجزء لا بأس به في الجمالية اللغوية، والتركيب الشكلي، والابتعاد عن التعليقات التي لا تخدم الحدث ومسيرة العمل السردي. فجاءت قصصاً صغيرة قصيرة، صغيرة الحجم، تحمل دلالات محدّدة ومشكلة واحدة.
- الحضور المكاني للبيت هو السائد في قصص سعيد حورانية، بينما لم يكن كذلك بالنسبة للأمكنة الأخرى.
- تساعد الحقبة الزمنية للأعمال القصصية، على معرفة طبيعة العلاقات الاجتماعية والسياسية التي، كانت سائدة في زمن القصص.
- لم تكن صورة المكان عند سعيد حورانية عابرة أو معتمة، بل شغلت حيزاً جيداً ومتناسقاً مع سياق الحدث.
- إن سعيد حورانية عند وصفه المكان، يكتفي بذكر بعض المكوّنات المكانية ليعطي صورة موحية عن المكان الذي ينوي الحديث عنه، أي من خلال الجزء نتعرف على الكل.
- المكان يمكن أن يكون له دلالة رمزية، وهو ليس مجرد مسرح لأحداث القصة وهذا هو الغالب. وأحياناً يكون خالياً من الدلالة.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- **سعيد حورانية**: الأعمال القصصية الكاملة، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

ثانياً: المراجع العربية:

أ - المراجع المكتوبة بالعربية:

١ - **إبراهيم، السيد**: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٨.

٢ - **إبراهيم، نبيلة**: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، الرياض: دار النادي الأدبي،١٩٨٠.

٣ - **ابن جمعة**، بوشوشة: الرواية النسائية المغاربية، الجمهورية التونسية: منشورات سعيدان/سوسة، (د.ت).

٤ - **إسماعيل، عز الدين**: الشعر العربي المعاصر، بيروت: دار العودة، ط٣، ١٩٨١.

٥ - ....: الفن والإنسان، بيروت: دار القلم، ١٩٧٤.

٦ - **أحمد، مرشد**: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن المنيف، حلب: منشورات دار القلم العربي، ط١، ١٩٨٨.

٧ - **بحراوي، حسن**: بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٠.

٨ - **بوجاه، صلاح الدين**: في الواقعية الروائية: الشيء بين الوظيفة والرمز، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط٥، ٢٠٠٠.

٩ - **توفيق، إميل**: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، بيروت: دار الشروق، ط١، ١٩٨٦ .

١٠ - **حاج معتوق، محبة**: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤.

١١ - **حادي، أحلام**: جماليات اللغة في القصة القصيرة، المغرب: دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٤.

١٢ - **الحاوي، إبراهيم**: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ١٩٨٤.

١٣ - **حسين، خالد حسين**: شعرية المكان في الرواية الجديدة - الخطاب الروائي لإدوار الخراط نموذجاً، الرياض: مؤسسة اليمامة، ط١ ، ٢٠٠٠.

١٤ - **حسين، سليمان:** مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

١٥ - **حسين، فهد:** المكان في الرواية البحرينية، مملكة البحرين: فراديس للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٣.

١٦ - **حطيني، يوسف:** مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

١٧ - **خمري، حسين:** فضاء المتخيّل، دمشق: وزارة الثقافة، ٢٠٠١.

١٨ - **رشدي، رشاد:** فن القصة القصيرة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٦٤.

١٩ - **رماني، إبراهيم:** الغموض في الشعر العربي الحديث، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩١.

٢٠ - **زغدان، عبد الوهاب:** المكان في رسالة الغفران - أشكال ووظائفه، صفاقس: دار صامد للنشر، ط ٢، ١٩٨٥.

٢١ - **الشامي، علي: الفلسفة والإنسان، بيروت:** دار الإنسانية، ط١، ١٩٩١.

٢٢ - **شربيط، أحمد شربيط:** تطور بنية الفنية في قصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧ - ١٩٨٥، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.

٢٣ - **شرف، عبد العزيز:** الأسس الفنية للإبداع الفني، بيروت: دار الجيل، ط١، ١٩٩٣.

٢٤ - **شويحنة محمد عبد الواسع:** القصة القصيرة في أعمال رابطة الكتاب السوريين، دمشق: وزارة الثقافة،٢٠٠٥.

٢٥ - **صالح، صلاح:** قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧.

٢٦ - **صبحي محي الدين:** البطل في المأزق، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٩.

٢٧ - **صحراوي، إبراهيم:** تحليل الخطاب الأدبي، الجزائر: دار الآفاق، ط١، ١٩٩٩.

٢٨ - **الطاهر، علي جواد:** مقدمة النقد الأدبي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٣.

٢٩ - **عبد السلام، فاتح: الحوار** القصصي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩.

٣٠ - **عثمان، اعتدال:** جماليات المكان، الأندلس في الشعر العربي الحديث، الشعر ومتغيرات المرحلة (٣)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٣١ - **عطية، أحمد محمد:** كلمات من جزر اللؤلؤ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

٣٢ - **العيد، يمنى: في معرفة النص، بيروت:** دار الآفاق الجديدة، ط٣، ١٩٨٥.

٣٣ - **الفيصل، سمر روحي:** الرواية العربية: البناء والرؤيا، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٣.
٣٤ - ....: بناء الرواية العربية (١٩٨٠-١٩٩٠)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٥.
٣٥ - ....: السجن السياسي في الرواية العربية، طرابلس، لبنان، جروس وبروس، ط ٢، ١٩٩٤.
٣٦ - **قاسم، سيزا:** بناء الرواية - دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ"، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥.
٣٧ - **لحمداني، حميد:** بنية النص السردي - من منظور النقد الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١،١٩٩١.
٣٨ - **المحادين، عبد الحميد:** التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٩.
٣٩ - **محبك، أحمد زياد:** متعة الرواية، دراسة نقدية منوّعة، بيروت: دار المعرفة، ط١، ٢٠٠٥.
٤٠ - **المرزوقي، سمير، وجميل شاكر:** مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، بغداد: دائرة الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر،١٩٨٦.
٤١ - **المصطفى، محمد الحسن ولد محمد:** الرواية العربية الموريتانية - مقارنة للبنية والدلالة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
٤٢ - **مطر، أميرة حلمي: مقدمة** في علم الجمال، القاهرة: دار الثقافة للنشر والتوزيع،١٩٧٦.
٤٣ - **منيف، عبد الرحمن:** الكاتب والمنفى: هموم وآفاق الرواية العربية، بيروت: دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٩٢.
٤٤ - **الموسى، خليل:** ملامح الرواية السورية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٦.
٤٥ - **النابلسي، شاكر:** جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٤.
٤٦ - **نجم الدليمي، منصور نعمان:** المكان في النص المسرحي، الأردن: إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٠.
٤٧ - **نجمي، حسن:** شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية)، المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٠.
٤٨ - **النصير، ياسين:** إشكالية المكان في النص الأدبي: دراسات نقدية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
٤٩ - ....: الرواية والمكان - الموسوعة الصغيرة ١٩٥ -، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦.

٥٠ - **الوافي، نجيب:** مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، دار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٧.
٥١ - **وتار، محمد رياض:** شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠.
٥٢ - **هلال، محمد غنيمي:** النقد الأدبي الحديث، بيروت: دار العودة، ١٩٨٧.
٥٣ - **هلسا، غالب:** المكان في الرواية العربية، دمشق: دار ابن هانئ، ط١، ١٩٨٦.
٥٤ - **الهواري، أحمد إبراهيم:** نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، القاهرة: دار المعارف، ط ٢، ١٩٨٣.
٥٥ - **يقطين، سعيد:** انفتاح النص الروائي، بيروت المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٨٩.
٥٦ - ....: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، بيروت: المركز الثقافي، ط١، ١٩٨٩.
٥٧ - ....: قال الراوي - البنيات الحكائية في السير الشعبية، بيروت: المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧.

ب - المراجع المترجمة بالعربية:

١ - **باختين، ميخائيل:** أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، دمشق: وزارة الثقافة،١٩٩٠.
٢ - ....: قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، بغداد: الثقافية العامة،١٩٨٦.
٣ - **باشلار، غاستون:** جدلية الزمن، ترجمة: خليل أحمد خليل، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٢.
٤ - ....: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٦، ٢٠٠٦.
٥ - **برية، جيرمن:** مارسيل بروست والتخلص من الزمن، ترجمة: نجيب المانع، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.
٦ - **بوتور، ميشيل:** بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت: دار عوينات، ط٢، ١٩٨٢.
٧ - **بورنوف، رولان، وريال أوئيلية:** عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩١.
٨ - **غريية، آلان روب:** نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، (د. ت).
٩ - **فوكو، ميشيل:** المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، ترجمة: علي مقلد، بيروت: مركز الإنماء القومي، ١٩٩٠.

١٠ - **كوركينيان، م. س، وآخرون:** نظرية الأدب: الدراما، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٠.
١١ - **كوهين، جان:** بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٦.
١٢ - **لوتمان، يوري:** مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب "جماليات المكان: مجموعة من المؤلفين، المغرب، دار البيضاء: عيون المقالات، ط ٢، ١٩٨٨.
١٣ - **لوكاتش، جورج:** دراسات في الواقعة، ترجمة: نايف بلوز، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، ١٩٨٥.
١٤ - **مندولا، أ. أ:** الزمن والرواية، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ط١،١٩٩٧.
١٥ - **موكاروفسكي، جان:** الفن بوصفه حقيقة سيميوطيقية، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن مدخل إلى سيميوطيقيا، القاهرة: دار الياس، ١٩٨٦.
١٦ - **ويليك، رينية، وأوستن وارين:** نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٣، ١٩٨٥.

ثالثاً: المعاجم:

١ - **صليبا، جميل:** المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء الأول، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢.
٢ - **عبد النور، جبور:** المعجم الأدبي - مادة أقصوصة ، بيروت: دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٤.
٣ - **وهبة، مجدي، و كامل المهندس:** معجم مصطلحات العربية في اللغة و الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

١ - **الأحمد، محمد:** مكونات السرد وتقنياته في روايات خيري الذهبي/رسالة ماجستير، جامعة حلب، ٢٠٠٨.
٢ - **حسين، خالد حسين:** المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لأدوار الخراط نموذجاً)، مخطوط رسالة ماجستير/جامعة دمشق، ١٩٩٩.
٣ - **فاديا السقا:** رسالة ماجستير/جماليات المكان في روايات هاني الراهب، جامعة البعث، حمص،٢٠٠٦ .
٤ - **يوسف، مها حسن:** المكان في الرواية الفلسطينية (١٩٤٨ - ١٩٨٨)، رسالة ماجستير، إربد: جامعة اليرموك: إربد،١٩٩١.

خامساً: الدوريات:

١ - **أبو زايد أحمد:** الرمز والأسطورة والبناء الاجتماعي، مجلة عالم الفكر: الكويت، مج (١٦)، ع (٣)، ١٩٨٥.

٢ - **أبو ملحة، محمد بن يحيى**: جماليات المكان في الرواية السعودية (السجن نموذجاً)، مجلة علامات في النقد: السعودية، مج (١٧)، الجزء (٦٨)، ٢٠٠٩.
٣ - **أسعد، سامية**: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر:الكويت، مج (١٥)، ع (٤)، ١٩٨٥.
٤ - **............**: القصة القصيرة وقضية المكان، القاهرة: مجلة فصول، ع(٤)، ١٩٨٢.
٥ - **بوشحيط، محمد**: مستويات الكلام في رواية حمائم الشفق، الجزائر، مجلة المسألة، عدد (١)،١٩٩١.
٦ - **بوعزّة، محمد**: المتخيل الروائي في "الشراع والعاصفة"، مجلة الفكر العربي، ع (٩٩)،٢٠٠٠.
٧ - **حافظ، صبري**: الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة الفصول، القاهرة: مج (٢)، ع (٤)، ١٩٨٤.
٨ــ **حسين، خالد حسين**: من المكان إلى والمكان الروائي، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٤٢)، ٢٠٠٠.
٩ - **خليل، لؤي علي**: المكان في قصص وليد إخلاصي (خان الورد) أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، دولة الكويت: مج (٢٥)، ع (٤)، ١٩٩٧.
١٠ - **حسن محمد سليمان**: فضاء المتخيّل، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٦٩)، ٢٠٠٢.
١١ - **راوينية، الطاهر**: الفضاء الروائي في الجازية والدراويش لعبد الحميد ابن هدوقة، الجزائر: المسألة، ع (١)، ١٩٩١.
١٢ - **شوابكة، محمد**: دلالة المكان في مدن الملح عبد الرحمن منيف، إربد: مجلة أبحاث اليرموك، مج (٩)، ع (٢)،١٩٩١.
١٣ - **عبد العالي، بوطيب**: إشكالية الزمن في النص الأدبي، القاهرة: مجلة الفصول، مج (١٢)، عدد (٢)،١٩٩٣.
١٤ - **عوض، عوض سعود**: المكان في الرواية العربية، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة، ع (٤٧٣)، ٢٠٠٣.
١٥ - **فضل، صلاح**: بلاغة الخطاب و علم النص، مجلة عالم المعرفة: المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت، ع (١٦٤)، ١٩٩٢.
١٦ - **قاسم، سيزا**: مشكلة المكان الفني - يوري لوتمان، مجلة ألِف البلاغة، القاهرة: ع (٦)،١٩٨٦.
١٧ - **ندوة حول مشكلة**: الاغتراب، مجلة عالم الفكر: الكويت، مج (١٠)، ع (١)، ١٩٧٩.
١٨ - **النصير، ياسين**: المكان في الرواية، مجلة آفاق عربية، بغداد:الدار العربية للطباعة، ع (٨)، ١٩٨٠.
١٩ - **وطفة، على**: المظاهر الاغترابية في الشخصية العربية، مجلة عالم الفكر، دولة الكويت: مج (٢٧)، ع (٢)، ١٩٩٨.

n

الصفحة

الصفحة

محبوبة محمدي محمد آبادي

- ولدت في مدينة جرجان بإيران عام ١٩٨١.
- نالت إجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة سمنان بإيران عام ٢٠٠٣.
- حصلت على دبلوم الدراسات الأدبية العليا من جامعة دمشق عام ٢٠٠٧ وماجستير اللغة العربية من الجامعة نفسها عام ٢٠١٠.
- تعد راهناً أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث في جامعة دمشق.
- نشرت العديد من الأبحاث والدراسات في الصحف والدوريات والمواقع الإيرانية.

الطبعة الأولى / ٢٠١١م

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

لعب المكان في معظم قصص سعيد حورانية دوراً وظيفياً هامّاً وشغل حيّزاً بارزاً في تفكير العديد من شخصياته القصصية واهتمامها واتّخذ معاني ودلالات ورموزاً متنوعة، ارتبطت بأيّام الانتداب الفرنسي وانفصال الجيل الجديد عن الجيل القديم فكرياً في مرحلة الخمسينات من القرن العشرين. وكان مسرح أحداثه القصصية في كثير من الأحيان يجري على أرض وطنه سورية، بمدنها وبيوتها وأحيائها وبساتينها ومقاهيها وأحياناً في داخل السجن.

وتختلف أشكال المكان الفني في نصّه القصصي تبعاً لاختلاف محتوى النصوص القصصية، وهذا يعني أنّ الشكل الذي يقدّم به المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنص الحكائي وأسلوب القاص في استخدام أدواته الفنيّة في التعبير عن أفكاره ومشاعره. ويعتمد مفهوم المكان في قصصه على خصوصياته الجمالية القائمة بذاتها، ويشتمل كذلك على البيئة الاجتماعية بمكوناتها ومواصفاتها، أي مجموع العوامل المكانية والاجتماعية التي تؤثر في حياة الإنسان وعواطفه وأفكاره ومواقفه.



www.syrbook.gov.sy
مطابع وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١١م

سعر النسخة ١٣٠ ل.س أو ما يعادلها